ИСКУССТВО КИНО

№10 ОКТЯБРЬ 2013 www.kinoart.ru

10

ИЛЬЯ КАБАКОВ. ТОТАЛЬНАЯ СОВЕТСКАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ _ 5
ВЕНЕЦИЯ-2013. ГЛАВНЫЕ ФИЛЬМЫ _ 33
ЦАЙ МИНЛЯН. У МИНИМАЛИЗМА ПРЕДЕЛОВ НЕТ _ 71

ИСКУССТВО КИНО №10 ОКТЯБРЬ 2013 www.kinoart.ru

№ 10 по традиции представляет наиболее важные события Венецианского кинофестиваля. Мостра все годы своего существования – а это семьдесят лет – является частью Венецианской биеннале. Фестиваль на острове Лидо пытается зафиксировать актуальные эстетические тенденции в кино, соревнуясь в этом смысле с биеннале, которая определяет перспективы или просто модные тренды арт-сцены. Вот почему нам показалось важным собрать в этом номере – помимо рецензий на конкурсные фильмы – и материалы, представляющие выдающихся персон современного искусства.

Это художники, чьи имена уже вписаны в историю искусства и чье влияние на мыслящих режиссеров кино и театра неоспоримо. В рубрике «Здесь и теперь» мы публикуем диалог Ильи Кабакова и Джона Балдессари, в «Именах» – портрет Цай Минляна, завсегдатая Мостры, а в «Опыте» – разговор Зары Абдуллаевой с Анатолием Васильевым о римейке его легендарного спектакля «Серсо» (1985) в киноверсии 2013 года.

Фото на обложке: © Homegreen Films

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №10 (октябрь) 2013

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

РЕАЛЬНОСТЬ И УТОПИЯ

7 Илья Кабаков – Джон Балдессари:
«ТУТ НАШИ МНЕНИЯ РАСХОДЯТСЯ»

20 Борис Гройс
ИНСТАЛЛИРОВАНИЕ КОММУНИЗМА

24 Илья Кабаков – Ольга Свиблова – Эмилия Кабакова:
«МЫ ЖИЛИ В ТОТАЛЬНОЙ СОВЕТСКОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ»

РЕПЕРТУАР

33 Виктория Белопольская
ШУМ ТРАССЫ
«Священная Римская кольцевая», режиссер *Джанфранко Рози*

37 Ксения Рождественская
САМИ МЫ НЕУМЕСТНЫЕ
«Бродячие псы», режиссер *Цай Минлян*

42 Зара Абдуллаева
ПРИСУТСТВИЕ
«Жена полицейского», режиссер *Филип Грёнинг*

47 Филип Грёнинг:
«Я РАБОТАЮ ИНТУИТИВНО»

52 Стас Тыркин
ВОЖДЕЛЕНИЕ БЕЗ ПРЕДОСТОРОЖНОСТИ
«Мёбиус», режиссер *Ким Ки Док*

55 Елена Плахова
ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В КОРОВНИКЕ
«Том на ферме», режиссер *Ксавье Долан*

59 Вадим Рутковский
ПАРАД ПЛАНЕТ
«Побудь в моей шкуре», режиссер *Джонатан Глейзер*

62 Андрей Плахов
КОРОЛЕВА ГОВОРИТ
«Филомена», *режиссер Стивен Фрирз*

65 Антон Долин
ЧЕРНЫЙ ЯЩИК
«Крепчает ветер», режиссер *Хаяо Миядзаки*

ИМЕНА

73 Евгений Гусятинский
ЗАБЫТЫЕ
Портрет Цай Минляна
78 Андрей Фоменко
ХАЯО МИЯДЗАКИ: ТРИЛОГИЯ ПОЛЕТА

КОММЕНТАРИИ

87 Ольга Андреева
ЯЗЫК В ПОИСКАХ НАСТОЯЩЕГО

РАЗБОРЫ

93 Борис Гройс
ТРУЖЕНИКИ ИСКУССТВА: МЕЖДУ УТОПИЕЙ И АРХИВОМ
104 Петр Шепотинник
ЗЛЬДОРАДО/СУБМАРИНА
Локарно-2013

ОПЫТ

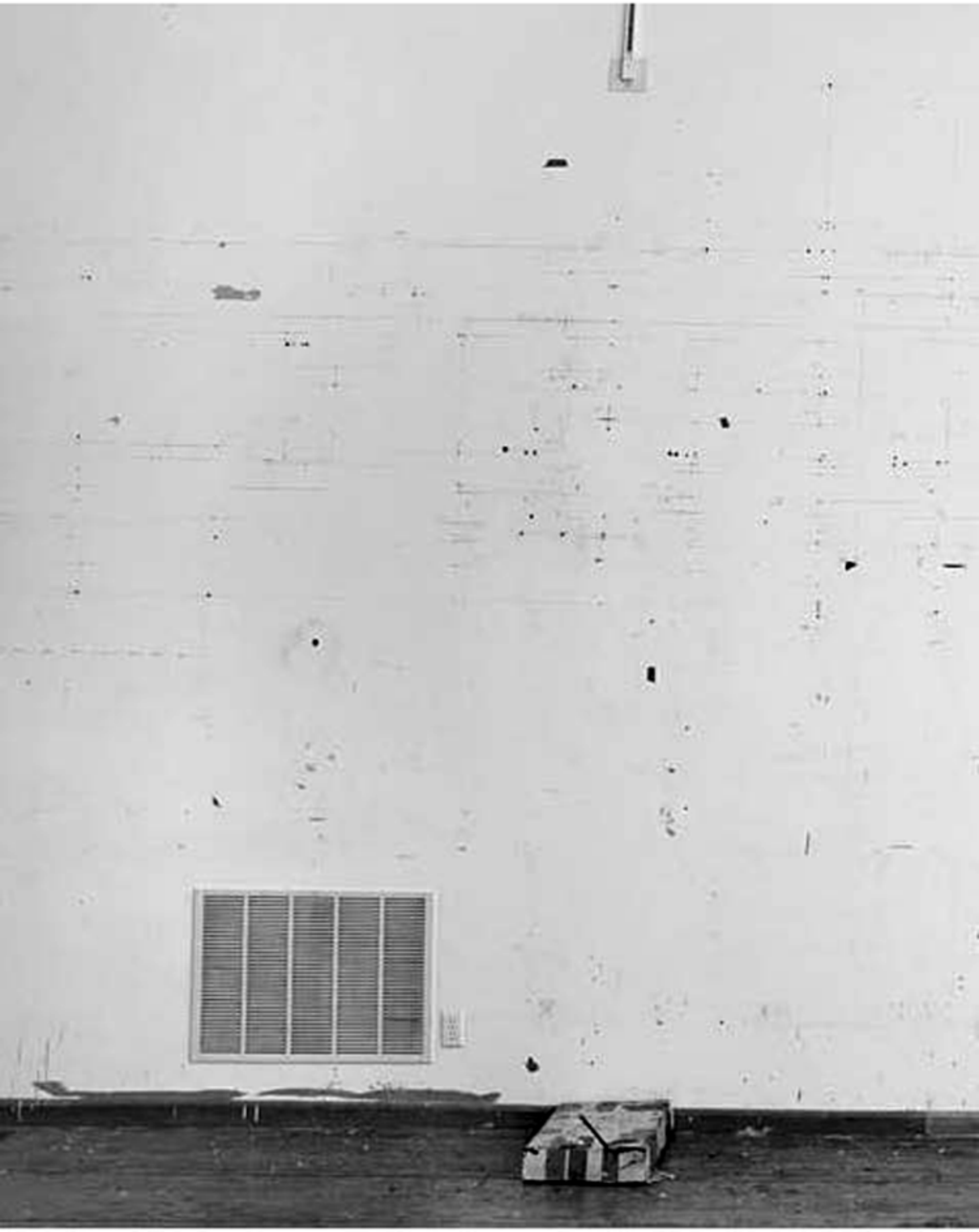
115 Зара Абдуллаева
ВРЕМЯ POST
119 Зара Абдуллаева – Анатолий Васильев
ВРЕМЯ ПОСЛЕ
«Серсо», режиссер *Анатолий Васильев*

ЧТЕНИЕ

137 Елена Королькова
В ГОРОДЕ N, ГДЕ ЦВЕТЕТ ЖАСМИН
Сценарий

172 Аннотации научных статей

SUMMARY



РЕАЛЬНОСТЬ И УТОПИЯ

В сентябре 2013 года в Большом зале Центрального Дома художников был проведен уникальный диалог «Artists talk: Илья Кабаков – Джон Балдессари». Выдающиеся художники приехали в Москву на открытие своих выставок: «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» в Мультимедиа Арт Музее и «Джон Балдессари. 1+1=1» в Центре современной культуры «Гараж».

Участников диалога предствили известные искусствоведы, кураторы выставок Ольга Свиблова, Кейт Фаул, Ханс Ульрих Обрист.

Журнал «Искусство кино» выражает благодарность Центру современной культуры «Гараж» за возможность публикации этой беседы.

Фото Юрия Роста

Илья Кабаков – Джон Балдессари

«ТУТ НАШИ МНЕНИЯ РАСХОДЯТСЯ»

Ольга Свиблова. Мне хотелось бы, чтобы мы сегодня услышали разъяснение не того, что разделяет Кабакова и Балдессари, а что как раз их сближает. Когда я увидела в Tate Modern ретроспективную выставку Балдессари — его, как и Кабакова, много в разных выставочных залах мира, во множестве вариантов, — первое, о чем тогда подумала: как же с конца 60-х до начала 70-х два этих художника могли друг друга знать? Не могли! Никак. Тогда как же они шли в общем направлении, как дистанцировали совершенно разные реальности — американскую калифорнийскую и советскую? Как одновременно дали язык для описания и как открыли при этом некие универсальные культурные понятия, которые оказались интересны всем? Коммунальная квартира — это, конечно, не только особенность реальности Советского Союза, где в одной кухне стояло пятнадцать плит и соседи пытались подсыпать друг другу яду, а многие протягивали руку помощи. Это то, что есть в душе каждого из нас. И то, каким образом Балдессари, обращаясь к тому же самому — к слову, к имиджу, к тому, что уже сделано, ко всем языкам, абсолютно полифонично описывал культуру массового потребления, которая, казалось, была только там, а на самом деле была и здесь. Они вскрыли нечто единое, что нам всем интересно. И мы не могли мечтать, что Балдессари к нам приедет. Я хочу сказать огромное спасибо «Гаражу», Дарье Жуковой, которая организовала эту замечательную встречу, Антону Белову, Анастасии Митюшиной и всем за то, что Балдессари приехал в Россию. И как-то, не сговариваясь, два выдающихся художника оказались в одном смысловом поле.

Кейт Фаул. Я лишь кратко представлю Джона и Илью, после чего предоставлю слово им самим. Джон Балдессари родился в 1931 году в Калифорнии, Илья Кабаков — в 1933-м в Днепропетровске. У каждого было более ста персональных выставок.

Джон начал выставляться в 1957 году, Илья — в 1958-м, практически они все время шли параллельно. Джон Балдессари участвовал в шести биеннале Уитни, трех выставках Documenta и двух биеннале в Венеции, а также имел четыре ретроспективные выставки, последняя из которых прошла в 2009 году.

←
Илья Кабаков,
Джон Балдессари

Произведения, представленные на московской выставке Джона Балдессари «1+1=1», — результат работы, проделанной за последние несколько лет.
Илья Кабаков переехал в США в 1988 году. Вскоре он женился на Эмилии Кабаковой, и с 1989 года они работают вместе. С 1988 по 1999 год они организовали более ста шестидесяти совместных выставок, более ста из которых — инсталляции. В 2004-м Илья и Эмилия получили уникальную возможность устроить выставку в Эрмитаже. А в 2014 году им предстоит принять участие в наиболее масштабном их проекте на сегодняшний день — проекте Monumenta в Париже.
Я выделила лишь несколько моментов, объединяющих Джона и Илью. Они занимаются искусством уже более пятидесяти лет. Согласно журналу Art News Илья Кабаков является одним из десяти величайших ныне живущих художников, а журнал Time назвал Джона Балдессари живой легендой. Их первая совместная выставка состоялась в 1989 году, она называлась «Маги Земли» (Magiciens de la terre). Но там они не встречались лично. В 1999 году была выставка «Глобальный концептуализм» (Global Conceptualism), на которой художники тоже так и не встретились. И затем в 2000 году в Базеле на выставке «Квартет» (Quartet) они наконец познакомились. Так что сегодня это их вторая или третья по счету встреча.
Еще один важный момент, объединяющий их. Ханс Ульрих Обрист часто работал с ними обоими, брал у них интервью. И нынешняя беседа — часть его проекта «Интервью», которым он занимается двадцать лет. Уже записано 2700 часов интервью с различными художниками и деятелями искусства. Он считает, что данная беседа имеет особое значение.
Ханс Ульрих Обрист. Действительно, наша мечта сбылась — Джон и Илья здесь. Было трудно представить, что подобная встреча может состояться. Эти художники выставлялись вместе, было множество различных точек соприкосновения, но они никогда не встречались для настоящей дискуссии, и то, что сегодня это наконец случилось, — замечательно. Это будет не интервью, а, скорее, свободный, импровизированный диалог, просто разговор двух художников.

Илья Кабаков. Мы беседуем не вдвоем где-то в закрытом помещении, а в аудитории и, конечно, должны сделать все, чтобы это было интересно для вас, а не для нас. На каждом из нас висит этикетка, что мы концептуалисты. И разумеется, этот термин, в отличие от многих других, – плывущий, неясный, туманный. Мне бы хотелось, чтобы каждый из нас сказал, что он о нем думает: почему мы связаны именно этой этикеткой?
Джон Балдессари. Я всегда избегал ярлыков «концептуализм», «художник-концептуалист». Предпочитаю, чтобы меня называли просто художником. Не калифорнийским художником, не художником с Западного побережья. Слова «художник» вполне достаточно. Причем не с большой буквы, а со строчной. Думаю, термин «концептуализм», как и многие другие термины и ярлыки, – это изобретение критиков. Когда кажется, что в мире искусства возникает нечто новое, они тут же пытаются найти некий термин, как-то описать, охватить новое явление, классифицировать его. Импрессионизм, экспрессионизм, абстрактный экспрессионизм, поп-арт и так далее. И вот в какой-то момент возникла новая группа художников, с некоторыми из них я познакомился в Нью-Йорке. Позже мы узнали, что подобное направление есть во многих странах мира. Они начали активно использовать текст, язык. Я тогда жил в Нэшнл-Сити, на юге Калифорнии. Ближайшим крупным городом был Сан-Диего, на самой границе

с Мексикой. Поскольку в моем городке фактически не было художников – я знал всего двух-трех – и никто не следил за тем, что я делаю, никому не было дела до моего искусства. Я преподавал в средней школе, этим зарабатывал себе на жизнь. Мог делать все, что хотел.

Говоря о моей тогдашней работе, думаю, меня можно было отнести ко второму поколению представителей абстрактного экспрессионизма. Люди из мира искусства, глядя на мои вещи, говорили, что такое может нарисовать и ребенок. Я подумал: что будет, если дать зрителям то, чего они хотят? Я определил нечто, что они бы поняли, а не какое-то нагромождение цветных пятен. Решил, что они наверняка читают газеты, журналы, книги. И предположил, что могу поместить тексты и фотографии на холст. А поскольку все, что изображается на холсте, по традиции считается искусством, они скажут, что это тоже искусство. Звучит очень логично, казалось бы, все должно было получиться. Но это не сработало.

Затем в Нью-Йорке я встретился с группой художников, которые называли себя концептуалистами. Мне кажется, я использовал язык в ироничной, игривой манере, не хотел пользоваться строгим академичным языком, он утомлял меня. Некоторые нью-йоркские художники говорили, что я не концептуалист, скорее ближе к поп-арту. Меня это устраивало. Так начался мой путь.

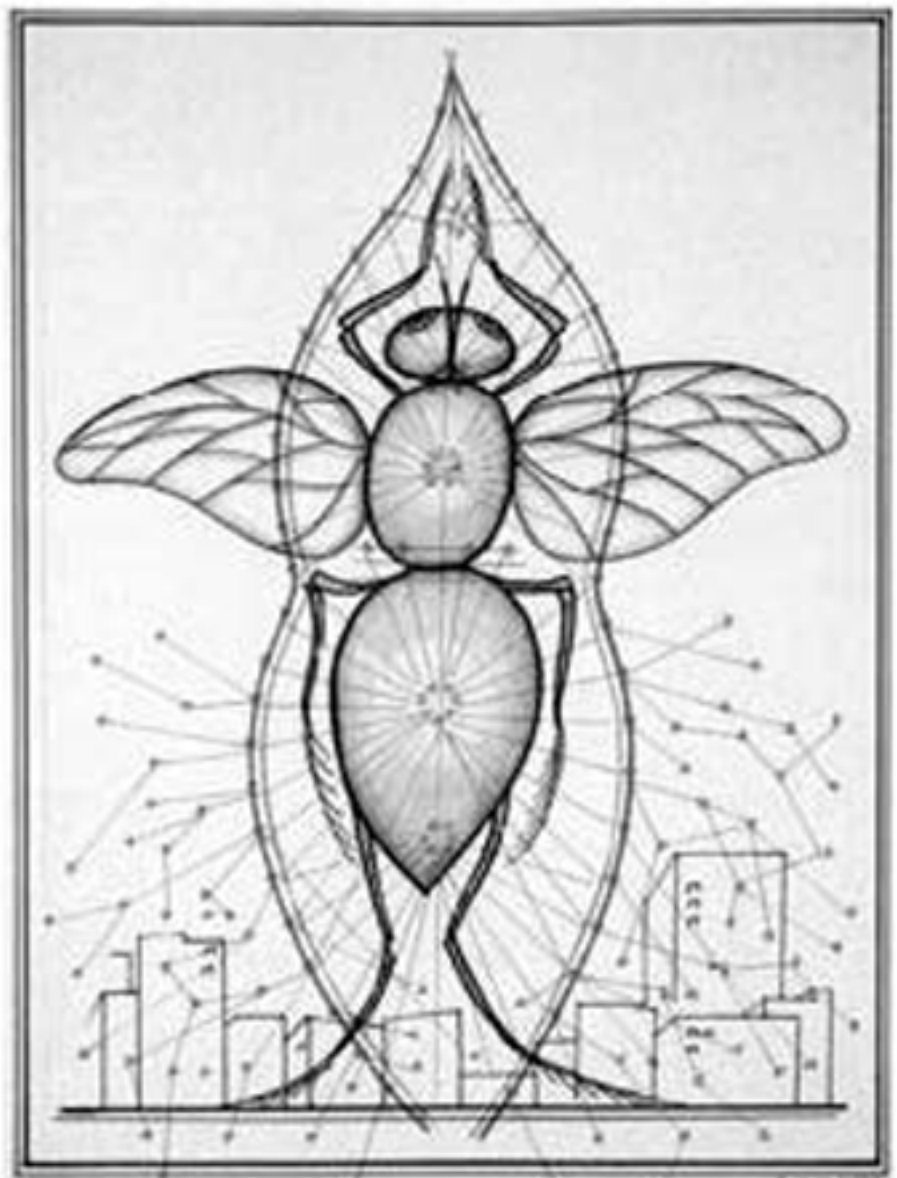
Илья Кабаков. Я с огромным интересом выслушал Джона и с удовольствием отметил, что обращение к самому себе – я это сделал, хочу быть художником и т.д. – замечательная противоположность тому, что происходило в нашем концептуальном кругу в Москве. Здесь это понятие было совершенно не персональное, а в известном смысле групповое. Очень серьезно обсуждалось в нашей среде. Я все время хочу употребить не слово «я», а слово «мы». В данном случае сошлюсь на воспоминания Галины Улановой, которая все время говорила: «Когда мы танцевали Одетту...»

Я принадлежу к этому типу сознания. Поэтому хочу сказать, что это понятие очень серьезное, является чрезвычайно важным, поскольку концептуализм есть не просто направление, а некоторый взгляд в системе исторических взглядов разных художников на протяжении истории искусства. В моем представлении – точнее, в нашем представлении – это как бы специальное художественное колесо, которое меняется четыре раза.

Первый взгляд можно назвать догматическим. Это тот взгляд на искусство и на жизнь, согласно которому художники абсолютно уверены, что то, что они делают, – это абсолютно правильно, естественно и корректно. Вслед за этим догматическим взглядом приходит революционный, можно сказать, романтический взгляд, который взрывает эту догму, твердую уверенность в том, что так и должно быть. Появляются формалисты, мистики, символисты, пророки, всевозможные формы. Мы многих из них знаем и можем подложить многие фамилии под этот второй взгляд.

Третий взгляд – я назвал бы его концептуальным – это чрезвычайная устремленность на то, что это не один взгляд, не первый, не второй, а именно множество взглядов. Художник-концептуалист видит и свое искусство, и все, что происходит вокруг, как бы с точки зрения многих взглядов, причем они структурированы, эшелонированы, имеют вертикальные, низшие, простые взгляды, сложные и прочие. Это огромная полифоническая, оркестровая группа взглядов.

И наконец, последнее, о чем нужно сказать, – это дизайн. Дизайнерский взгляд – вообще бессодержательный, взгляд слащаво-веселой орнаментальной сетки, которая наброшена и на свое искусство, и на все остальное. В частности,



Илья Кабаков. «Муха». 1997

можно сказать, как мне кажется, что мы с Джоном принадлежим как раз к этому увядающему, уходящему поколению концептуалистов, которое относится к дистанционному сложному, многослойному взгляду на свое дело и на искусство. Теперь мы попали в совершенно другое пространство, с корабля на бал, в мир, который полностью отдан дизайну. Этот веселый, совершенно гладкий, танцующий взгляд, которому абсолютно все равно, что он делает, лишь бы это было пестро, весело и развлекательно.

Джон Балдессари Думаю, этим все сказано. В США слово «мы» носит скорее условный характер, и даже когда кто-то говорит «мы считаем», зачастую подразумевается лишь его личное мнение. У нас художники редко объединяются в группы. В Америке искусство – крайне высококонкурентная среда. Художники завидуют успехам друг друга. Думаю, это отражает состояние мира, в котором мы сегодня живем. Сейчас у людей нет чувства единения, и, возможно, мы считаем себя аутсайдерами, не участвующими в жизни общества. Довольно сильны и пессимистичные настроения, связанные с тем, как деньги влияют на искусство, как они могут изменить его. Иногда я просыпаюсь ночью в тревоге, думаю о том, что не создаю искусство, а делаю некий продукт для богатых людей. В такой ситуации очень трудно оставаться сосредоточенным, не замечать того, что творится вокруг.

Я, как и многие мои коллеги, чувствую себя довольно одиноким. Сам по себе. Не ощущаю себя членом какой-либо группы или сообщества. Я хотел бы задать Илье очень банальный вопрос, но, может, он направит наш разговор в какое-то иное русло. Однажды у Виллема де Кунинга, пожалуй, самого известного представителя американского абстрактного экспрессионизма, спросили его мнение о холсте, над которым он тогда работал. Он подумал и ответил, что

ему просто хочется вздремнуть. Илья, у вас иногда возникает желание сделать перерыв, вздремнуть? Искусство требует от художника смелости, отнимает много энергии. Иногда прихожу в свою студию с утра и думаю: вот, снова мне нужно изобрести нечто блестящее, гениальное. А я бы лучше немного поспал. Конечно, в итоге мне приходится возвращаться в реальность, и я что-то делаю.

Меня всегда интересовали привычки художников. Мы мало говорим об этом друг с другом. Один мой коллега и хороший друг художник Лоренс Уинер однажды назвал меня художником «с девяти до пяти». Раньше я никогда об этом не задумывался. Я подумал: а разве можно быть художником как-то иначе? Утромя просыпаюсь и иду в студию. Прихожу около девяти утра и ухожу в пять-шесть часов вечера – и так каждый день. Но разве в этом есть нечто ненормальное? Но Уинер считал, что это необычный для художника распорядок. Помню, художник Брюс Науман говорил, что художник должен приходить в студию каждый день, даже просто чтобы подмести пол, потому что иначе можно заскучать. Чтобы избежать скуки, нужно играть. Искусство и рождается из игры. И мне было бы интересно узнать о ваших привычках, Илья.

Илья Кабаков. Во-первых, должен сказать, что словом «я» никак не могу себя идентифицировать на протяжении всей моей жизни. По крайней мере, я три раза был «я», но они были совершенно разные. Думаю, что все художники, которые здесь сидят, могут распределить себя по тем трем, я бы сказал, возрастным категориям, которые часто не связаны друг с другом.

Первое «я» – это молодой человек, который собирается вступить в художественный мир и что-то там сделать. У него возникает невероятная сила желания, потому что он чувствует, что попал как бы в вагон, где все уже давно едут, в мир, где все уже сделано. А он только открывает рот и не может произнести ни звука. Это желание прокричать: «Я тоже здесь! Пожалуйста, смотрите, я тоже тут претендую!» Это безумное стремление показать свой голос есть важнейшее, фундаментальное задание первого этапа жизни, первого «я» молодого человека, который видит, что мир наполнен художниками, шедеврами, массой всего, а его самого как бы нет. Издать этот странный звук очень важно.

Сразу после этого наступает второй этап – поучаствовать в современной жизни, в искусстве. Это все напоминает вокзал. Первый этап – это толпление на перроне, желание влезть в вагон, который едет сегодня. Наконец при хороших условиях он влезает в этот вагон и чувствует, что оказался среди своих. Участие в современной художественной деятельности поражает в том отношении, что мы здесь все свои. До нас никого нет и после нас никого не будет. Мы трясемся в этом вагоне, друг друга знаем и хотим вместе просуществовать. Если удается в нем закрепиться, услышать ответы от всех партнеров, пассажиров вокруг тебя, ты выполнил свою задачу номер два. Это касается среднего возраста.

И наконец, наступает третье «я», когда ты понимаешь, что тот вагон, в котором ты так счастливо и прекрасно трясся, неожиданно стоит на мертвом пути, а ты с ужасом видишь, что мимо едут другие поезда, другие вагоны и оттуда на тебя даже никто не смотрит. Вот это страшное состояние третьего возраста, когда мимо тебя куда-то несутся другие, а ты стоишь на путях, приводит к очень интересному эффекту – к заданию твоей жизни в этом возрасте, в этом третьем «я». Каждый автор, попавший в этот возраст, решает свою судьбу по-своему. Один повторяют одно и то же – как Ренуар, например, который делал одних и тех же голых девушек в безумном количестве. Другой, может, вообще ничего не делает. Третий еще что-то придумывает. Но – тут я в первый раз скажу

про себя самого – вдруг ты почувствовал, что твой вагон – и ты в нем – с огромной скоростью едет назад. Теперь ты находишь своих современников уже в XIX, XVIII веках. С огромной скоростью несешься к каким-то авторам, которые оказываются твоими не то чтобы приятелями, но какие-то образцы ты встречаешь в этом путешествии назад. Ты встречаешь там совершенно другую компанию, и тебе уже совершенно неинтересно то, что происходит в быстрых вагонах, которые мчатся по другим путям.

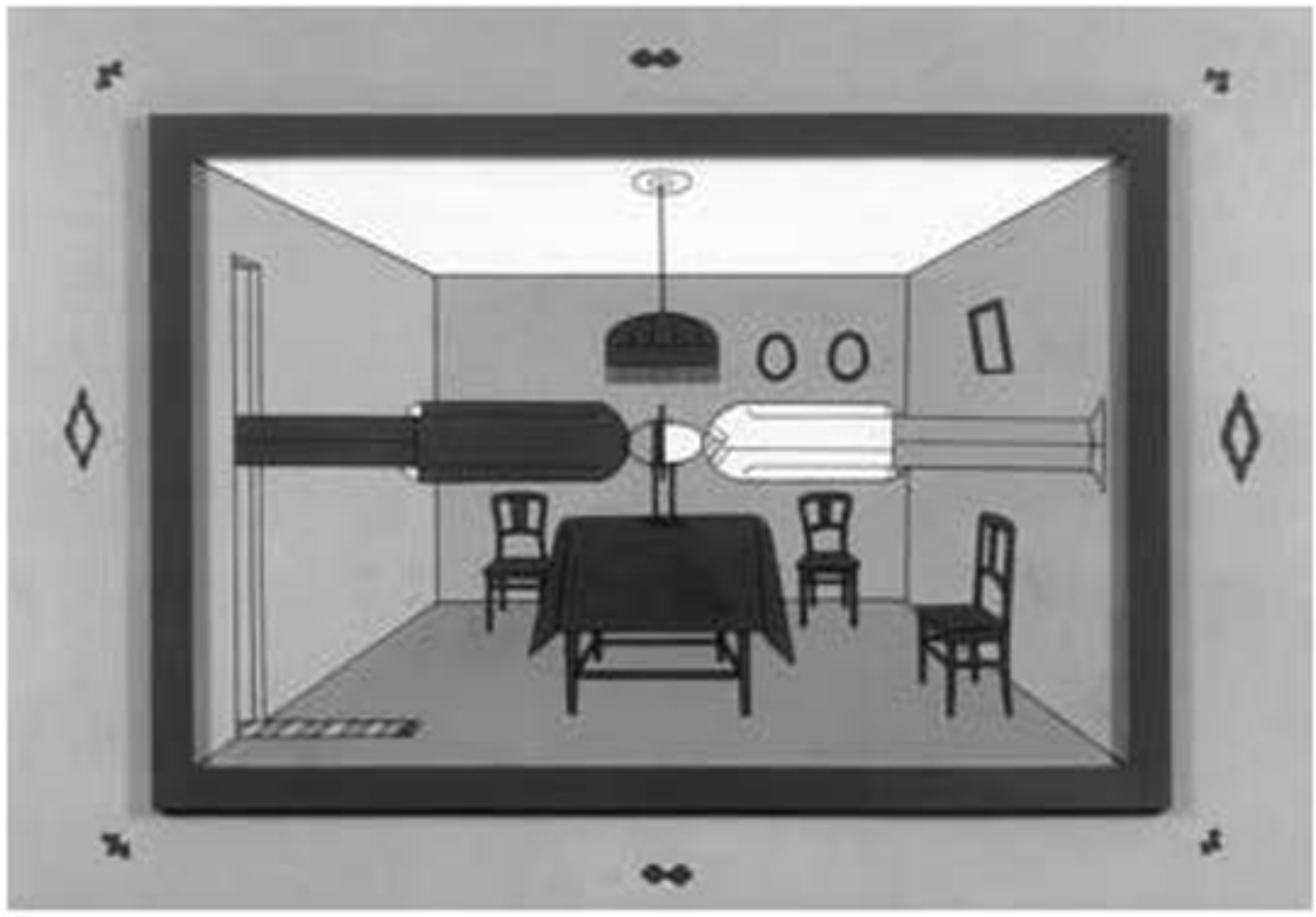
Хочу спросить Джона, что он думает по этому поводу.

Джон Балдессари. Кажется, я читал об этом термине в книге американского философа Эдварда Саида «О позднем стиле» (On Late Style: Music and Literature Against the Grain). Он выдвинул идею о том, что великие люди в определенный момент жизни обретают способность использовать все доступные им средства, овладевают всеми «инструментами в оркестре». И видимо, он прав. Всю мою жизнь, за исключением часов сна, я думаю об искусстве, ищу в нем что-то, принимаю какие-то решения, которые позже применяю на практике. Кажется, мне это удается. Я начинаю доверять себе. Мне действительно всегда любопытно, что я буду делать дальше. Думаю, вопрос, связанный с терминами «я» и «мы», можно обсуждать весь вечер. Это просто разные образы жизни, мифоощущения.

У меня нет чувства единения с другими художниками. Я знаю, что есть разные типы восприятия. Один из моих студентов, молодой художник, говорил мне, что он понимает путь художника как восхождение на пирамиду. Вначале он стоит у ее основания, затем постепенно, преодолевая трудности, движется к вершине, где восседают все великие мастера. Постепенно они сходят с этой вершины – кто-то прекращает работать, кто-то умирает, и так происходит смена поколений. Но это чисто индивидуальное, субъективное представление. У каждого своя модель творчества.

Илья Кабаков. Я подойду к этой теме с совсем другой стороны. О роли музеев и значении прошлого и ценного в этих музеях. Дело в том, что я принадлежу к поколению, которое училось в художественной школе в 50-х годах. Это было время полного и страшного одичания и оскотинивания всей советской жизни. Я жил в общежитии. Я помню, с каким сладострастием мои коллеги били скульптуры, которые стояли в аудиториях, били эти мраморные изваяния. Я сказал бы «мы», хотя не бил. Но общий воздух садизма и отвращения к окружающему миру, ко всему остальному, к своей профессии в том числе, – это чувство было невероятно сильное. Мое поколение можно сравнить с Маугли – мы были настоящими Маугли, прыгали на ветки, одичались такой же дикостью и безразличием. В советском фильме «Маугли» есть эпизод: герой раздвигает кусты и вдруг видит, что перед ним какие-то руины. Он начинает их ощупывать, дотрагивается до колонн, барельефов, и в его совершенно одичавшей голове просыпаются какие-то остатки человеческой субстанции, какие-то культурные гены. И в этот момент он просыпается.

Это совершенно точная метафора. Она описывает состояние советских детей в те годы. Мы ходили в консерваторию, в музеи, потому что это были крошечные островки цивилизации, культуры, которые за «железным занавесом» еще существовали. Многие сейчас вспоминают какие-то советские ситуации в весьма идиллической форме. Нельзя забывать, что атмосфера одичания и страха составляла самую суть нашей жизни. Поэтому в наших художественных работах одновременно сохранялись остатки идеалов и модели образования, которые передавали от наших учителей. Но не тех, кто совершенствовался



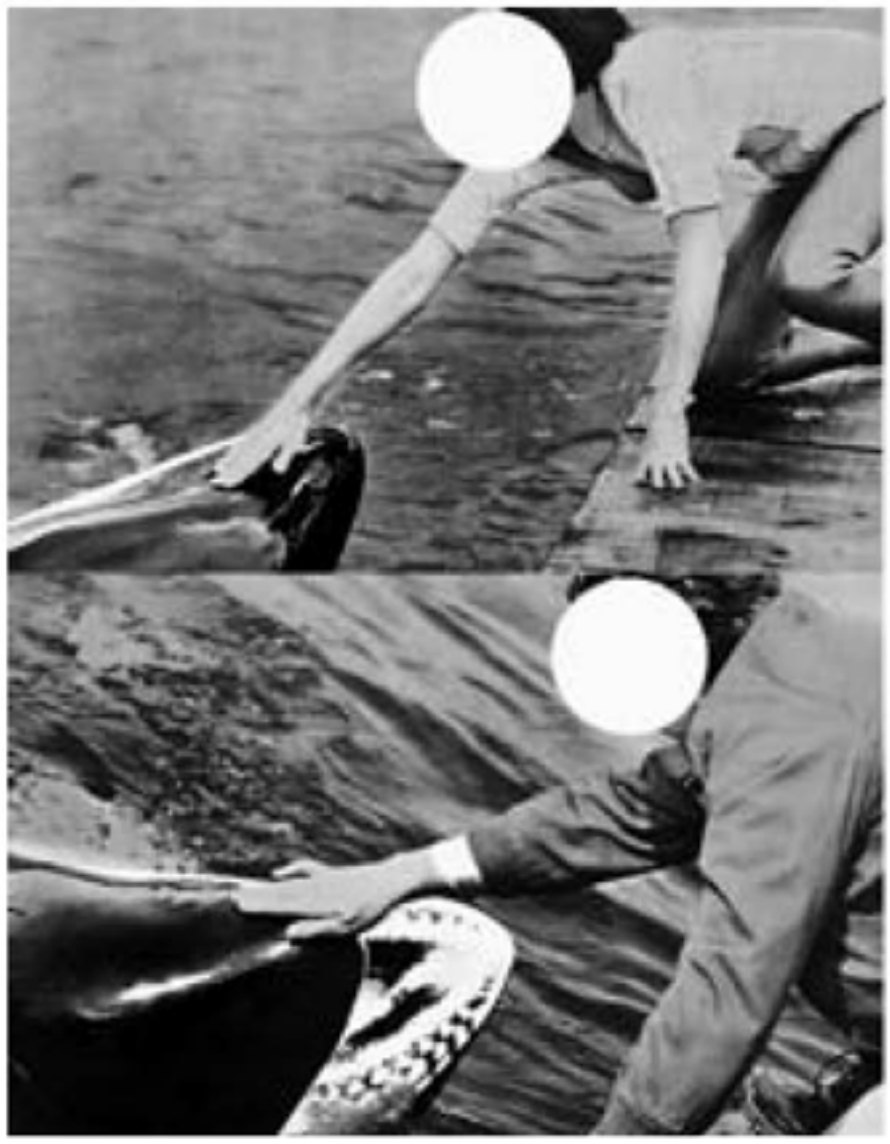
Илья Кабаков. «Проступающее (В ожидании)». 2001

в рисовании – это было жалкое ремесло, – а историков искусства. В воздухе все время царила атмосфера «сверху», атмосфера идеалов. Рафаэль уже в двадцать пять лет написал «Сикстинскую Мадонну», а ты что нарисовал, идиот? Над нами беспрерывно висел образец некоего идеального культурного формирования. Поэтому в этих днях Маупин парадоксальным образом воспитывалось какое-то чувство образца, того, к чему надо стремиться. Такой «Умбридж» все время висел над нами в воздухе.

К чему я это говорю? Для нас тогда очень важен был вопрос не того, что я нарисовал, или, как Джон говорит, что пришел в мастерскую и там веселюсь или играю. Для нас было сверхважно чувство навешающей ответственности: какое участие ты принимаешь в этом культурном процессе? Какое твое место в нем? Как ни странно, чувствуя свою неполноценность, подчиненность, мы все время были как бы в гигантском комплексе неполноценности перед тем великим, что было создано до нас. Я считаю, что это безумно важный момент – соотношение твоей работы с культурным геном, движением развития культуры.

Произошел страшный отрыв искусства от культуры. Этот фундаментальный разрыв, который состоялся, разумеется, во времена авангарда, переноса ответственности на самого себя – что я сделал? – представляется мне роковым. Мы все сегодня большими дозами ощущаем последствия этой деятельности, которая не связана ни с какой культурой.

Джон Балдессари. Меня особенно поразило упомянутое тобой слово «страх». Думаю, американским художникам это чувство не знакомо. Возможно, они боятся остаться непризнанными, но никакого страха перед обществом они не испытывают. Страшатся того, что никто не обратит на них внимание, что их искусство останется незамеченным. Мы также обращаемся к теме образования. Я преподавал всю свою жизнь. И в начальной школе, и в исправительной колонии для малолетних преступников, и в университете. Так что могу говорить об учебном процессе с точки зрения практика. Какое-то время назад я пришел к выводу, что нельзя научить кого-то быть художником. Но в Америке существуют



Джон Балдессари. «Два кита (с людьми)» (Two Whales (with People). 2010

художественные школы, подразумевающие такую возможность. Мне интересно размышлять о том, как понимается процесс обучения в художественных школах, почему я придерживаюсь иного мнения. Каково твое мнение, Илья? Можно ли преподавать искусство, нужны ли вообще художественные школы?

Илья Кабаков. Художественные школы обязательно нужны, так же как музыкальные для тех, кто играет на скрипке или на фортепиано. Хоккеисты должны учиться играть в хоккей. Школа абсолютно точно нужна. Но тут нужно разделять две вещи. Профессиональные, ремесленные навыки – держать смычок и прочее. И второе, чему нужно учить параллельно и что не менее важно, – будущее участие художника в культурном процессе. Это важнейший момент – окружать учащегося аурой мировой культуры. Не просто давать художественные занятия. Это безумно ответственная деятельность. Понимать, какое место ученик будет занимать в культурном процессе. Он должен быть интеллигентным, образованным, любить прошлое и чувствовать себя, так сказать, его передатчиком в будущее. Каждый художник – это мост, по которому культурные ценности идут из прошлого в будущее. Вот чему надо учить.

Джон Балдессари. Тут наши мнения расходятся. Сейчас у нас существуют полноценные университетские программы, выпускники получают степень специалиста в области искусств. Мне бы искренне хотелось думать, что несколько лет в университете могут помочь студенту развить свои способности и стать хорошим художником. Но, по-моему, большинство студентов рассчитывают прежде всего на то, что им удастся завязать знакомство с «нужными» людьми, которые помогут им сделать карьеру художника. В университетской среде очень много карьеристов. И это печально.

Я преподавал в знаменитом Калифорнийском институте искусств (The California Institute of the Arts). Там мало доверяли традиционной системе

образования, у студентов даже не было четко установленного учебного плана. Одни могли посещать те курсы, которые хотели, а другие – не посещать вовсе. Я организовывал встречи студентов с художниками, лекции и мастер-классы. Считая, что искусству научить нельзя, я все же полагал, что общение с авторами может быть полезным для студентов. Но некоторые художники, в том числе довольно известные, отказывались приходить, они не верили в художественное образование как таковое. Однажды я предложил Карлу Андре встретиться со студентами не в аудитории, а в баре напротив института, на что он все же согласился. Я сам привел к нему студентов.

Илья Кабаков. Я окончил художественную школу, которая была остатком классического образования XIX века. Наши ужасные преподаватели были, как правило, неудачные художники. Они дрессировали нас на тех канонических, академических правилах изготовления картин, композиции и рисунка, которые были приняты в XVIII–XIX веках. Конечно, мы были полностью оторваны от современного искусства, не видели практически ничего, начиная с русского авангарда. И разумеется, ничего не знали о существовании западного современного искусства. Но тем не менее достоинство нашего образования, как я сейчас понимаю, – это умение, когда у тебя в голове что-то возникает, совершенно естественно, автоматически передавать рукой. Это, так сказать, навык профессионального перехода от фантазии к руке – за долгие годы пятнадцатилетнего обучения он был освоен.

Важно то, что потом, когда у тебя появятся какие-то идеи, чтобы не было ужасного состояния, что не знаю, как это сделать. Это то же самое, что в театральной игре или музыке. Ты должен видеть в материале, как будет сделано то, что говорит твое воображение. Это и есть образование. Но образование не художника, а техническое обучение умению владеть рукой. Или, например, такая вещь. Со времен авангарда, перехода, например, к плоскости картины, перестали пользоваться величайшей способностью визуального искусства проходить в глубину картины, которая дается только образованием. Человек может рисовать лошадь и на поверхности, и видя ее в глубине. Это школа. Сегодня, к сожалению, все рисуют поверхностно, начиная с клякс. Студенты-художники в тех местах, где мы были, просто сидят и не знают, что делать: «Я хотел… У меня есть идеи…» Но передать это на бумаге и на холсте он не может, не обучен. Это как если бы скрипач не знал, как ему смычок вести. Это чудовищная катастрофа – исчезновение академического образования. Повторяю: дело не в том, что он всю жизнь должен рисовать Венеру или что-то еще. Но он должен владеть техникой. Остальное уже идет в область искусства.

Джон Балдессари. Кажется, в этой дискуссии я играю роль эдакого злодея. Калифорнийский институт искусств был основан в 1961 году и стал, пожалуй, самой известной школой искусств в США. Когда все только начиналось, институт должен был пройти аккредитацию, чтобы мы могли официально выдавать студентам дипломы и присуждать ученые степени. Мы прошли все необходимые процедуры, кроме одной. У нас не было курса рисунка. Мы ввели этот курс. Ежедневно студенты должны были посещать трехчасовые занятия и рисовать модель с натуры. В то же время у нас уже было двадцать шесть переносных устройств для записи видео, компания Sony тогда как раз выпустила специальные системы Sony Portapack. В институте преподавал известный видеохудожник Нам Джун Пайк, он показывал студентам много видеоматериалов и учил их записывать собственное видео. И институт фактически разделился на два направления: одни студенты работали с традиционными материалами, а другие

использовали новые средства, исследовали новые творческие пути. Думаю, это разделение актуально и сегодня.

Я мог бы продолжить эту тему, но хотел бы поговорить о культурном влиянии той среды, в которой пребывают художники. Я живу в Калифорнии, работаю преимущественно в Лос-Анджелесе. Это относительно новый, не европейский по духу город, в отличие, скажем, от Сан-Франциско или Нью-Йорка. Здания там не реставрируют, а сносят. Я живу в доме, который считается очень старым, он был построен в 1930 году. В каком-то смысле это хорошо. Например, в Италии молодой художник постоянно будет сталкиваться с великими произведениями прошлого – статуями Микеланджело и прочим, и этот великий культурный груз постоянно будет обременять его. В Лос-Анджелесе это невозможно. Образование калифорнийских студентов в области истории искусств очень ограничено. В лучшем случае они знают, что происходило в мире искусства за последние пять лет. Так что нам приходится много времени уделять занятиям по истории. Но тут есть и положительный момент. Это незнание дает художникам – и не только тем, кто работает с визуальными средствами, но и музыкантам, и дизайнерам, и прочим – ощущение свободы, побуждает их экспериментировать, не боясь осуждения.

Помню, в конце 1960-х я как-то был на вечеринке в одном известном баре в Нью-Йорке. Там было много художников из Европы и Нью-Йорка, я же был единственным с Западного побережья. Тогда в этой среде еще царила модернистская идея, что искусство эволюционирует, со временем становится все лучше и лучше; сегодня она, кажется, утратила свою актуальность. Мы увлеченно беседовали об искусстве, обсуждали разные вещи. Я высказал какую-то мысль, и вдруг все замолчали. Я не понял почему. И тут кто-то сказал, что моя идея не слишком вписалась бы в историю мирового искусства. А я подумал: ну и что с того? Мы творим в своем времени, для нас отправная точка – настоящее.

Илья Кабаков. Прекрасная тема. В ее продолжение я хочу сказать о важнейшем вопросе, который буквально жжет каждого художника, в том числе и тех, кто находится здесь. Этот вопрос можно обозначить так: какая связь между локальным и интернациональным искусством? Можно играть в футбол у себя во дворе. Но как бы я действовал, если бы меня поставили играть на поле в Баварии или в Бразилии? Если я хорошо играю в теннис, что означает моя игра, если бы я участвовал в турнире Уимблдона? Как осуществляется коммуникация между локальным пребыванием художника у себя в маленьком сообществе своего города, в регионе или даже в стране и как это соотносится с интернациональным искусством? Потому что все-таки есть история искусства. И хотя оно и разбросано по разным регионам, все же существует некий интернациональный уровень, которого в принципе должен достичь любой художник. Что ты об этом думаешь? Или это вообще не проблема?

Джон Балдессари. Я долгое время жил в Нэшнл-Сити, единственным ближайшим культурным центром был Лос-Анджелес, один из крупнейших городов США. Там было множество галерей, и я периодически наведывался туда на своем фургоне, набитом картинами. Я заходил в галереи в надежде, что кого-нибудь заинтересует мое искусство и мне, возможно, удастся устроить выставку. Но никто не проявлял ко мне интереса. Хозяин одной галереи сказал, что я скорее европейский художник. Его слова, надо признать, затронули меня. Мои родители приехали в Америку из Европы, возможно, это обстоятельство и правда как-то отразилось в моих работах. Позже известный галерист Конрад Фишер из

Джон Балдессари. «Двойная игра: слишком не напрягайся» (Double Play: Never Swat a Fly). 2012

Дюссельдорфа, который уже слышал обо мне, приехал и предложил устроить совместную выставку. В тот год у меня, кажется, было семь выставок в европейских галереях. И ни одной в США. Не знаю, о чем это говорит. Просто получилось так, что калифорнийский художник, сам того не зная, заинтересовал европейскую публику.

Илья Кабаков. Да, это мне хорошо понятно. Я хочу перейти к еще одной важной теме, которая всех волнует, а может, и никого не волнует. Реагирует ли художник на то, как его видит публика, или он может полностью ее игнорировать? Я спросил у своего приятеля: как ты реагируешь на своего зрителя? Ты должен слушать его? Он был потрясен: какой зритель? Зритель – это я сам, и другие должны встать на мою точку зрения и смотреть мои работы моими глазами.

Для меня это абсолютно неприемлемо. Потому что никакого такого прислушивания зрителя к художнику нет. На мой взгляд, существует интеллигентный человек, абсолютно незаинтересованный в авторах, он ходит по музею и видит один этап истории искусства за другим, одного мастера за другим, сравнивает их. Для него существует панорама высшей пробы, в которой высшим критерием, конечно, является музейное попадание. И вот этот человек, информированный, интеллигентный, знающий историю искусств, приходит к твоей картине, которая тоже, может быть, висит на выставке, и начинает сравнивать ее с той панорамой, библиотекой ценностей, которая вбита ему в голову, которую он знает по музеям. Как любой специалист по музыке, он знает, как играет Рихтер,

поэтому в любом другом случае сразу слышит, что играет не Рихтер. В этом все дело.

Игнорировать такого зрителя нельзя. Ты думаешь, что он будет любезно слушать тебя, а он, оказывается, тебя уже «промельк нул», потому что ты не вписываешь по ряду критериев в ту когорту, в то сообщество, которое имеется у него в голове. Значит, твоя картина в его сознании провалилась к чертовой матери и твое занятие бесполезно. А тот факт, что ты пишешь для себя картины, – это не дело, не результат. Хочу повторить, что вопрос о зрителе абсолютен для художника, как и о слушателе для музыканта. Нельзя надеяться, что тебя полюбят и твою работу примут, если она не выходит на тот критический уровень, который воспитан мировой историей искусств. Это абсолютное требование. История искусств – очень жестокая вещь. Надежда на то, что она быстро меняется и наше время уникально, – наивна, потому что все, что проваливается мимо истории искусств, не существует никогда.

Джон Балдессари. Выставка, которая проходит в «Гараже», – плод двухлетнего труда, и в это время я оказался вовлечен в историю искусств. В моей жизни был период, когда я хотел стать исследователем, писал научную работу и намеревался в дальнейшем преподавать в университете. Я думал, что буду писать об искусстве. Но потом понял, что я скорее художник, чем критик или преподаватель. Как бы то ни было, с тех пор много работаю с уже существующими произведениями искусства, используя и интерпретируя их в своих работах, сочетая и переосмысливая различные идеи.

В своих последних работах я решил вновь обратиться к прошлому, используя произведения искусства в качестве своего рода образцов. Я фотографировал репродукции картин в книгах по истории искусств, так же как раньше изображения в газетах и журналах. Этот процесс не изменился, я просто перешел на другую территорию. Работы, представленные в «Гараже», тесно связаны с историей мирового искусства. Во многом я пытался замедлить восприятие зрителя, чтобы он не сразу мог указать пальцем на ту или иную картину и сказать: «Это Матисс, это – Ренуар...» Я слышал интересные данные, согласно которым зритель на моей выставке – могу говорить лишь о зрителях в США – в среднем проводит семь минут у каждого произведения.

Сегодня, увы, у нас недостаточно времени, чтобы подробно поговорить о проблеме зрительского восприятия. Могу лишь сказать, что эта моя выставка – своего рода творение доктора Франкенштейна. Я брал произведение одного художника, соединял его с работой другого, чтобы получить произведение третьего. Отсюда и название «1 + 1 = 1». Суть в том, что в результате этого смешения получается не сочетание вещей двух художников, а совершенно новое произведение нового художника. Зритель должен догадаться, картины каких художников я использовал. Это своего рода проверка на знание истории искусства. Пятнадцать работ – примерно четверть представленных на этой выставке – я уже выставлял в своей галерее в Нью-Йорке. Бывший куратор музея современного искусства смог распознать источники на девяти картинах, и это пока лучший результат. Я работаю с историей искусства, а не вступаю с ней в споры. ✦

Перевод с английского Елены Плисовой

Илья Кабаков.
«Что я должен сделать к 15 марта».
Фрагмент инсталляции
«Сошел с ума, разделся и убежал голый».
1989

Каталог выставки «Утопия и реальность. Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» в Мультимедиа Арт Музее предоставил возможность познакомить наших читателей с рассуждениями Ильи Кабакова об авангарде и его месте в истории — не только искусства, об отношениях художника с обществом, властью, со зрителем, об особенностях трансформации художественной практики. В разговоре с одним из кураторов выставки — директором ММАМ Ольгой Свибловой, в текстах, предваряющих серии своих работ, Илья и Эмилия Кабаковы размышляют об уникальном феномене советской цивилизации и об опыте существования внутри этой грандиозной утопии/реальности и ее художественного инсталлирования.

Открывает этот раздел статья Бориса Гройса, которую журнал, как и остальные тексты, печатает с сокращениями.

© Илья и Эмилия Кабаковы, концепция, тексты, фотографии из личного архива, 2013
© Борис Гройс, Дмитрий Сверков, Ольга Свиблова, тексты, 2013
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2013
© Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2013
© Мультимедиа Арт Музей, Москва, 2013
© Федеральное государственное учреждение культуры «Государственный театральный музей им. А. А. Бахрушина», Москва, 2013
© The Van Abbemuseum, Eindhoven, 2013
© M.T.A. Publishing, 2013

Выражаем благодарность Государственному Эрмитажу, издавшему Каталог выставки при поддержке Фонда М. Т. Абрахама, а также кураторам выставки Д. Сверкову и Д. Бубновой

Борис Гройс

ИНСТАЛЛИРОВАНИЕ КОММУНИЗМА

Известно, что понятие «инсталляция» ввел Майкл Фрид в своей статье, посвященной анализу искусства американского минимализма, в первую очередь искусства Дональда Джадда. Именно Фрид утверждал, что редукция художественного образа в рамках минимализма способствует перемещению взгляда зрителя с самого произведения искусства на то, что его окружает, то есть контекст, понимаемый Фридом как пространство, в котором произведение непосредственно демонстрируется. Таким контекстом может быть выставочный зал или природный ландшафт. Фрид использовал понятие «инсталляция», для того чтобы охарактеризовать подобное смещение центра внимания. Другими словами, Фрид верно – хотя и в целях критики – указал на переориентацию взгляда зрителя с беспредметности редуцированного произведения искусства на сам мир, в котором возникает эта беспредметность.

[...]

Для Малевича супрематизм означает окончательный разрыв со всем природным. «Черный квадрат» символизирует этот разрыв. Благодаря такому разрыву и создается новая прозрачность. Благодаря этой прозрачности оказывается возможным увидеть то, что прежде было скрыто полнотой мира. Появление черного квадрата не означает перемещение взгляда на то, что уже существует за пределами черного квадрата, как это описывает Фрид, скорее, позволяет проникнуть внутрь черного квадрата и в пространство позади него – к скрытому от глаз месту его появления. Подобное самоустранение человека, включая художника, всегда предполагает некую сцену, на которой оно происходит. Это то самое пространство, которое Маркс и Энгельс пытались описать, а современное искусство – продемонстрировать.

[...]

Можно сказать, что Советский Союз в целом являлся своего рода художественной инсталляцией – произведением искусства, границами которого служили границы советской территории. На этой территории суверенная, творческая и художественная свобода формирования и преобразования оказалась важнее демократической свободы дискуссии: население Советского Союза изначально было вписано в художественное пространство, внутри которого оно жило и передвигалось. Таким образом, в размышлениях художников на тему советской жизни наметились два направления. В первом случае можно провести аналогию между неограниченной творческой свободой,

Илья Кабаков. «Пейзаж с горой». 1989

лежащей в основе советского эксперимента, и отражающей эту свободу позицией художника как автора инсталляции, который в то же время сам участвовал в строительстве коммунизма. Во втором случае художник стремится критически осмыслить конкретизацию этой творческой свободы, после того как она была официально установлена советской властью и приняла определенную форму. Можно утверждать, что Лисицкий следовал первому пути, а Кабаков – второму.

[...]

Именно этот пулевой статус неофициального русского искусства в советское время, а также его социальный контекст демонстрирует в своих инсталляциях

Илья Кабаков. Он вновь начинает с «Черного квадрата» Малевича. В начале 1970-х годов Кабаков создал серию альбомов под общим названием «10 персонажей». Каждый из этих альбомов представляет собой книгу из отдельных листов, иллюстрирующих посредством слов и рисунков вымышленную биографию художника-маргинала, чье творчество не получило признания и чьи произведения не сохранились полностью. Все произведения, представленные в альбомах, следует интерпретировать как внутренние видения их героев-художников. Все рисунки сопровождаются пояснительными текстами, написанными друзьями и родственниками каждого из них. Эти одинокие провинциальные герои-художники, несомненно, могут рассматриваться как псевдонимы или альтер эго самого Кабакова.

[...]

Кабаков блестяще овладел этим стилем. Отличающие его приметы отчасти ностальгической, отчасти устарелой эстетики лишний раз напоминали, что мы имеем здесь дело с творчеством непрофессионального художника, который стремится найти достойное выражение для своих скромных, сокровенных желаний в спокойном уединении за пределами официального советского искусства и западных модернистских и постмодернистских художественных направлений. Более того, комментарии к этим рисункам, сделанные фиктивными зрителями, свидетельствуют о различного рода неправильном понимании, с которым может встретиться любая художественная практика со стороны своих современников. Но в то же время искушенные зрители не могут не заметить, что работы непрофессиональных художников наводят на мысль о многочисленных параллелях с блистательной историей авангарда XX века от раннего сюрреализма до абстракционизма, поп-арта и концептуального искусства. Создается впечатление, что герои Кабакова случайно открывают для себя модернистское искусство за пределами его общеизвестной истории, картины выходят модернистскими помимо их воли; они являются таковыми по причине полного незнания художниками основ модернизма. Заключительное обращение в каждом из альбомов представляет собой лист белой бумаги, оповещающий о смерти героя. Каждый альбом завершается несколькими резюме общего характера, в которых анализируется творчество «художника». В анализ углубляются также и вымышленные комментаторы, воспроизводящие, по замыслу Кабакова, суждения художественных критиков, которым доверено дать окончательную оценку наследию художника.

Первый рисунок в первом альбоме этого цикла под названием «Вшкафусидящий Примаков» представляет собой черный квадрат, который ясно указывает на «Черный квадрат» Малевича. Этот рисунок интерпретируется как изображение черноты, которую наблюдает маленький мальчик, забравшийся в шкаф. На следующих страницах шкаф открывается, и мальчик видит, что скрывалось от него за черным квадратом.

[...]

Черный квадрат интерпретируется здесь, скорее, как завеса, непроницаемая поверхность, за которой скрывается видимый мир. Однако это не утопический мир, а мир повседневной жизни, реальный контекст, который обнаруживает

себя, когда исчезают образы, созданные воображением художника. Герой Кабакова также прошел через нулевую точку искусства, но нашел по другую сторону не творческую свободу, а «реальный» контекст повседневного существования.

[...]

Тема покинутого пространства и отсутствующего художника является главной в творчестве Кабакова. Отражение этой темы можно наблюдать на примере первой инсталляции, которую Кабаков выполнил в 1985 году в Москве, под названием «Человек, улетевший в космос из своей квартиры». Эта инсталляция изображает квартиру, брошенную хозяином, который, накопив в себе утопическую энергию, необходимую для такого полета, в результате рассматривания советских плакатов на стенах своей квартиры, улетел в космос прямо из кровати. Он оставил после себя эти плакаты, пустую кровать и разрушенный потолок. Один из залов инсталляции «10 персонажей» посвящен художнику, который исчез за белой поверхностью холста, на котором намеревался написать картину: видимыми остаются пустой холст и стул. В соседнем зале представлены вещи, оставшиеся после смерти другого персонажа, также художника. Все они приведены в порядок и рассортированы, однако отсутствует изображение их бывшего хозяина.

Таким образом, в творчестве Кабакова метод редукции, которого придерживалось модернистское искусство и который достиг кульминации в русском супрематизме, был доведен до своего логического конца. Исчезают не только вещи и их изображения, исчезает и сам художник. Творчество исчезает вместе с телом художника. Единственное, что остается после художника, – это место, откуда он ушел.

[...]

Иначе говоря, в противоположность искусству авангарда Кабаков коренным образом трансформирует отношения между искусством и его контекстуальными условиями.

На самом деле вымышленные персонажи исчезающих, сведенных до минимума художников-модернистов с самого начала задумывались Кабаковым с единственной целью показать контекст их жизни и смерти. Не случайно Кабаков называет свои инсталляции «тотальными»: лишь сведение самого художника к нулю позволяет во всей целостности проявиться контексту покинутой жизни. Абсолютное исчезновение художника в нулевой точке открывает возможность представить контекст искусства во всей его полноте. Сведение к нулю в искусстве и посредством искусства есть иллюзия. Тем не менее лишь стремление к этой иллюзии делает зримыми условия, в которых существует искусство, включая и те, которые допускают возможность самой этой иллюзии. ◆

Илья Кабаков – Ольга Свиблова – Эмилия Кабакова:

«МЫ ЖИЛИ В ТОТАЛЬНОЙ СОВЕТСКОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ»

Илья Кабаков. Надо сказать, что предложение устроить парную выставку – нашу и Лисицкого, – которое в свое время сделала дирекция Эйндховена, конечно, сначала безумно напугало и удивило. Все говорило о том, что эта встреча совершенно невозможна, что это встреча чужих по духу людей. Дело в том, что по своему психическому состоянию мы принадлежим абсолютно к другому времени жизни в советской стране. И никакого интереса у меня в то время – 1950–1980-е годы, когда мы жили в СССР, – никакой симпатии, можно сказать, к авангарду, кроме какого-то абстрактного уважения, не было. У меня не было чувства продолжения эстетического или содержательного смысла того, что называлось русским авангардом. В образовании у нас был полный временной провал, как хорошо известно, потому что для советских людей авангард не существовал вообще – ни в образовательном, ни в музейном пространстве. Для меня это была полностью исчезнувшая эпоха. Это то же самое, что сказать, что у тебя есть какие-то отношения с античностью. Никакой античности не было, была потеря языка и потеря смысла того, что говорилось в этой античности. Мы жили, как тогда казалось, в навсегда остановившееся время. И существовал совершенно сформировавшийся (окончательно, как мы считали) советский язык официального советского искусства. Наше образование полностью миновало не только русский авангард, но и весь западный XX век. Мы жили в какой-то тотальной советской инсталляции, которая поставлена на многие тысячелетия вперед; каждому было понятно, что она не изменится. Я хочу этим сказать, что никаких надежд на подобную встречу с авангардом не существовало. Но когда на тебя «сваливается» такое необыкновенное честолюбивое предложение встречи с классикой...

Над созданием нового языка Лисицкий работал в Витебске вместе с Малевичем. Смысл состоит в том, чтобы человечество заговорило адекватно в новой эпохе, в которую оно двинулось в XX веке, и получило наконец от этих великих художников тот визуальный язык, на котором можно и нужно говорить не только в России или в Англии, но и на всем земном шаре. Универсальный новый язык для новых людей.

[...]

Этот язык связан с наплывом, как сейчас бы сказали, «наездом» геометрии на весь мир искусства, на весь его объем и жанры, включая архитектуру, типографское

дело и пр. Это вторжение геометрических форм в формы органические – округлые и антропоморфные. Это отчасти то, что сказал Родченко своим ученикам: «Бросьте кисти, карандаши, возьмите линейку, циркуль и чертите...» Этот жест напрямую связан с доминированием прямой линии и ясной геометрии вообще в мышлении. Самый короткий путь – по прямой. Вот этот «прямой» путь связан еще и с представлением о том, что мир двигается все быстрей и быстрей.

[...]

Кто такой новый человек в понятии русского авангарда? Это беспрерывный креатор. То, о чем пишет Родченко: «Я делаю чашку, но я не знаю, что я буду делать завтра, поскольку появится уже другой замысел уже другого меня». Это как бы перманентная креативность (наподобие перманентной революции).

[...]

Мир должен состоять из творческих, но, разумеется, и управляющих людей. Интересно то, что управляющие люди имеют в виду своих сотрудников по управлению. Но тех, кого они будут преобразовывать, они практически не видят. В каком-то смысле это устройство скотного двора. Я являюсь пастухом или агрономом в лаборатории, но все другое – животные, растения – это все материал, который я буду перерабатывать.

Вот этот разговор о бесчеловечности (первый раз употребляю это слово), этот антигуманистический, истребительный момент заложен в самом авангардном проекте создания нового человека-креатора. Остальное человечество, живущее на этом свете, неожиданно остается за скобками.

Феномен власти, который скрытно присутствует в авангарде – и самый пугающий, – это право взятия на себя инициативы создать новый мир и управлять им.
Ольга Свиблова. [...] Никто не знает куда, но мы движемся. Есть ощущение, что мы должны двигаться вперед. Сегодня, когда исчез этот вектор движения, когда мы клонимся то туда, то сюда, интерес к русскому авангарду возрос вдвое. Как вы думаете, почему происходит так, что мир не видит этой второй стороны русского авангарда и второй стороны величайшего Лисицкого, который создал нам кубики, элементы, как в «Лего», чтобы в них играли не только дети, а весь мир? Он переосмыслил реальную визуальную действительность, но забыл человеческое содержание.
Илья Кабаков. Это случилось не только с понятием «русский авангард». Это переход рубежа XIX века к XX, когда изменился тип художника, самосознание художника. До этого художник являлся обслуживающим персоналом. Он участвовал в выполнении тех работ, которые ему заказывали другие люди, другие организации, или частные лица, или церковь, или государство.

Эта автономизация художника от заказчика, от того «другого», с которым он должен коммуницировать, производит невероятно сильные изменения в психике художника. Художник из исполнителя переходит в разряд гения. То есть существо, которое совершенно никому никаким образом не обязано.
Эмилия Кабакова. И ни за что не отвечает.
Илья Кабаков. Все остальное покрывается туманом. Трансформация художника из исполнителя в гения – очень важная мутация. Настоящая мутация антропологического уровня.

Появление Сезанна на художественном небосклоне явилось самым важным событием в мире искусства. Вот эта незаконченная «лачкотня» квадратиками... Сейчас, конечно, я иронизирую, потому что обожествляю его так же, как и раньше. Но очень важно, что появление дилетанта и изобретателя собственной изобразительной системы, отличной от академической школы, оказалось важнейшим шагом к освобождению художника от всевозможных критериев художественной традиции. В данном случае я говорю буквально как советский искусствовед, но здесь есть своя правота.

[...]

Вот это «отпадание» от доверия к художественной школе очень важно в этот момент. Это как бы предательство художественной школы. Надо сказать, что эта ситуация повторилась и в советские времена. Мое обучение художественному ремеслу носило абсолютно имитационный характер. Я не любил рисовать натуру. Но я знал, как имитировать академический результат, чтобы меня не выгнали из института. Я не любил делать детские иллюстрации, но я знал, как имитировать детскую иллюстрацию, чтобы мне заплатили за нее деньги.

Если бы художественный редактор видел, что я не искренне рисую зайца, а подражаю изображению зайца в других книгах, конечно, он бы меня выгнал из издательства. Но в советские времена было безразлично: верю ли я или копирую каких-то чужих зайцев. Вот этот момент «отпадания», ухода, предательства очень важен для появления авангардистской психологии гения. Здесь возникает дистанция между обязанностью что-то изображать и моим собственным манипулятивным импульсом. Тогда это выглядело новой революцией: переходом от рабства к свободе и изобретению.

[...]

Илья Кабаков. Возникло совершенно другое отношение к средствам создания картины.

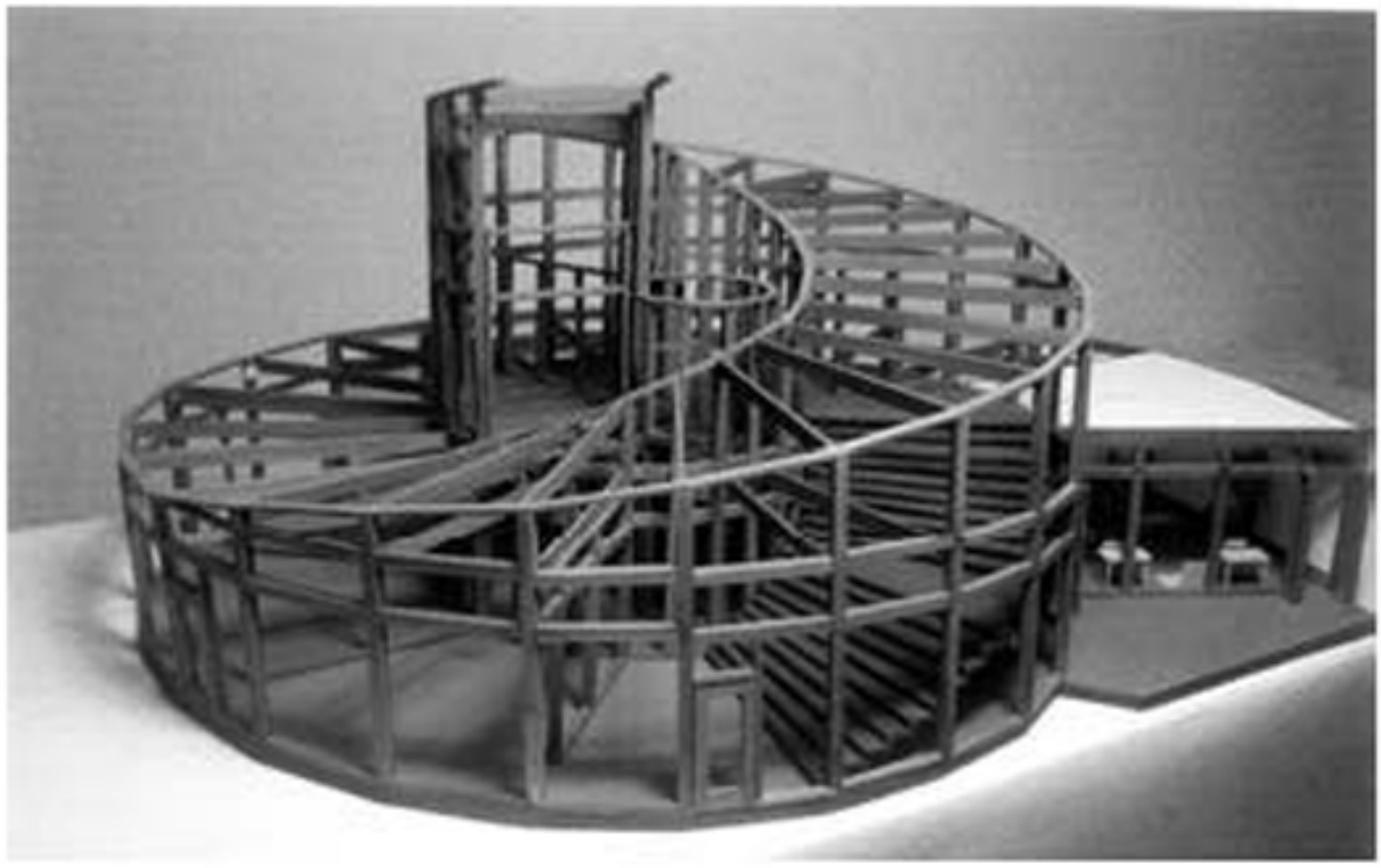
Появление авангарда связано с автономизацией средств. Так как нет ничего другого, ради чего я применяю свои средства, они автономизируются и представляют собой новые невероятные возможности.

Например, цвет у Матисса. Манипуляция цветом на поверхности картины, композиции, сочетания цветовых пятен, вне денне цвета в отдельности от предмета было его открытием.

Пикассо манипулировал ритмами и так называемым вибрационным моментом самой картины. Он открыл, что каждый кусок картины, если правильно его расположить по отношению к другим, образует невероятную по своей силе вибрационную атакующую энергетическую волну, которая действует на расстоянии, быть может, пятидесяти метров.

[...]

Ольга Свиблова. Вы хотите сказать, что XX век породил изобразительную систему, которая уже ничего не изображает. Она не изображает ни сакральные



Илья Кабаков. «Дворец проектов». Модель. 1998

идей, которые когда-то стояли за ней, у ее истоков, ни реальность, которая потом была сакрализирована.

Если взять европейскую живопись, например эпоху Возрождения, мы можем говорить о возникновении интереса к человеку. Художники начинают «отключаться» от систем религиозных сюжетов, но при этом для них реальность, вторжение реальности, появление прямой перспективы тоже становится какой-то метафизической идеей, потому что реальность приобретает ценность как таковая. И вы хотите сказать, что именно с Пикассо, Матисса начинается освобождение изобразительности от всего, что она изображала, что она становится самоценностью и визуальным оружием?

Илья Кабаков. Да. Как в ракете. Отрыв одной из ступеней ракеты, которая летит, кувыркаясь в воздухе, в космосе, по своей траектории. Такой же отрыв от культуры, от общей динамики развития культуры происходит с изобразительным искусством в начале XX века. Происходит автономизация художественного производства от обязанности присутствия в общекультурном процессе.

[...]

Ольга Свиблова. Я все-таки хочу понять. Большевистский переворот уничтожил все прежние формы существования искусства, художнику так или иначе надо было объединиться с властью: или по зову сердца (я думаю, в какой-то момент это было очень искренне), или хотя бы потому, что это был единственный заказчик и надо было понять, чего этот единственный заказчик хочет. А этот единственный заказчик хотел деструкции старого мира.

Илья Кабаков. Правильно.

Ольга Свиблова. Но они же говорили: «Мы служим». Никто никогда до русского авангарда не декларировал, что художники – абсолюта. Возьмем, к примеру, фотомонтаж, где Лисицкий тоже имел гениальные достижения... Клуцис, Родченко сражались – и Лисицкий тоже был включен в это сражение: кто больше служит новой власти?

Илья Кабаков. «Человек, улетевший в космос из своей квартиры». Фрагмент инсталляции. 1985

Илья Кабаков. Дело не во власти. Это отдельная тема, полная трагизма: переход от понятия «свобода» к услужению, к выполнению заказов власти. Дело в том, что весь авангард – и европейский, и русский в том числе – это апофеоз свободы. Художественная продукция должна освободиться, и человек, который создает эту продукцию, – свободен. Эта борьба за свободу – очень важный момент в борьбе с культурными феноменами прошлого.

Что я хочу сказать? Я убежден, что в классическом искусстве (почему оно висит в музеях и почему оно будет жить очень долго и после нашего существования) присутствуют три очень важных компонента. Первое – это возвышенное, вертикальное, духовное начало, как это ни называй, которое присутствует в художественном произведении. Второе – эстетическая сторона. Очень большая качественность, сбалансированность, сложность построения самого эстетического продукта. И третий обязательный компонент – это присутствие человеческого начала, обращенность к человеку. Обращенность и подразумевание человека уже в самой идее создания художественного произведения. Подразумевание другого человека. Это сделано для другого, не для самого себя. Это ради другого и для другого. Вот эти три компонента очень важны в классическом понимании и полностью вписываются в историю культуры, которая тоже должна обладать этими тремя составляющими.

Авангардистская революция связана с потерей и первого, и третьего. Все это искусство не возвышенное. Оно полностью игнорирует служение вертикали,

высшим смыслам, хотя, безусловно, там присутствуют и подражание, и эротичность, но все это не имеет отношения к области «возвышенного». Конечно, можно привести в пример Кандинского с его духовным искусством, только это уже отдельная тема. Как правило, авангардистская революция связана с потерей интереса именно к «возвышенному». И с потерей интереса к человеку как таковому.

Эмилия Кабакова. Я хочу добавить несколько слов к вопросу о том, как художники объявили себя слугами. Дело в том, что все предыдущие художественные системы были частью такого понятия, как «услуга», и это так и понималось. Они уже находились в системе «услуг». Это не нужно было объявлять. Они рождались с этим, работали в культурной среде, которая обслуживала другую среду. Так было в музыке, в театре. Они знали свое место в обществе. Появившиеся новые художники должны были как-то объявить себя свободными. Вот тут впервые и появилась возможность выбора. И их выбор был стать слугами, но не слугами определенной элиты, а слугами свободного общества. Они как бы являлись одновременно и правителями, и слугами.

Это был добровольный выбор служения. Не то что им было дано служить правителям, а они выбрали добровольное служение. Это большая разница. Отсюда вся психология: иллюзия того, что они управляют, но одновременно являются слугами по выбору.

[...]

Ольга Свиблова. А как же вы вели диалог с Лисицким, понимая сложную и противоречивую природу его творчества?

Илья Кабаков. Очень просто. Мы сделали эту выставку буквально по системе оппозиции. Лисицкий говорил одно, а мы – другое. По общей концепции это напоминает позицию папаши и ребенка. Папаша, который строит сарай, и ребенок, который погребен под обломками, под мусором, в который превратился этот неправильно построенный сарай. Вся эта выставка построена: папаша хотел – и вот что получилось, папаша мечтал – и вот цена этих мечтаний.

Напоминает пушкинский «Медный всадник». Там тоже присутствуют «папаша» – Петр I и «ребенок» – Евгений, который погиб из-за места, которое «папаша» неправильно выбрал для постройки дома. Мы заняли позицию Евгения, который страдает и говорит: «Что ж ты тут наделал? Можно было бы строить и на сухом месте». Лисицкий замещает на нашей выставке Петра, который говорит: «Я построю город, буду кому-то грозить». Этот пафос отвращения, который присутствует в наших работах, и пафос созидания, который есть у Лисицкого, задают основной тон этой выставке. Первый: «Должно получиться». Ответ: «Ничего у тебя, папаша, не получилось».

И действительно, мы представляем две эпохи советского времени, советской власти. Это мост, по которому шли сначала вверх, и тот же мост в конце советской власти, по которому все покатилось вниз и который из-за плохих расчетов рухнул.

Эмилия Кабакова. Мы сидим на обломках.

Илья Кабаков. Как будто дети на обломках плохо построенного здания. Вот основной концепт этой выставки. Взгляд человека, на которого упало это огромное здание. Башня Татлина.

[...]

Илья Кабаков. «Ящик с мусором». 1981

Илья Кабаков. Получается, что нам обещали космос...

Ольга Свиблова. ...а посадили в душный коровник.

Илья Кабаков. Можно дать такой ответ. Мечтать, создавать утопию, рисовать на бумажках, рисовать в качестве короткого проспекта (построим будущее, создадим нового человека) – это лучше всего оставлять в форме проекта, в форме бумажек, в форме деревянного, обитого гвоздями проекта «Башни Татлина». Лучше всего все эти проекты оставить в таком предварительном виде, но ни в коем случае не реализовывать.

Почему? Они остаются безопасными. То, что они реализуются в жизни, становится самым страшным преступлением, которое может быть.

Социализм прекрасен, но он должен остаться в проекте. Очень многие спрашивают, в чем же смысл советской революции, если она закончилась мусорной кучей. Вот в этом ее смысл. Утопия не должна быть реализована в действительности.

[...]

Илья Кабаков. Теперь я хотел бы сказать (может быть, даже в заключение), какой же вывод из этой выставки или даже из этого разговора можно извлечь. Пока человечество живет, каждый из нас продуцирует утопию. Создание проектов свойственно человеку, как выделение секреций. Пока мы люди, мы фантазируем. Мы делаем планы, программы, мы что-то сочиняем. Но когда эти проекты осуществляются в жизни, особенно людьми, имеющими власть, все они заканчиваются катастрофой, кровью, уничтожением или хаосом.

Получается страшная дуга: неизбежно делаются проекты, но столь же неизбежно они кончаются крахом и хаосом. Возникает вопрос: куда же деть эту проективную и продуктивную составляющую?

Ответ такой: отвести, канализировать в специальные «утопоприемники». Возможно, надо строить Музей утопий или такие музеи во множественном числе.

[...]

Илья Кабаков. Художник надеется, что его слушают. Это глубочайшее заблуждение. Зритель смотрит сквозь художника. Сквозь этого художника должно прозвучать то, что этому художнику не принадлежит.

Илья Кабаков.
Мусор
Весь мир, все, что меня окружает здесь, представляется мне необозримой, без конца и края свалкой, неисчерпаемо разнообразным морем мусора. В этих остатках огромного города чувствуется мощное дыхание всего его прошлого. Вся эта свалка полна вспышек, звездного мерцания, отблесков и обломков культуры: то какие-то книги, то море каких-то журналов с фотографиями и текстами, то вещи, которыми пользовались какие-то люди... Великое прошлое встает за этими ящиками, пузырьками, мешками, они как бы вопиют о своей прошлой жизни, они хранят ее... Вот это ощущение прошлой жизни рождает образ... трудно определить, что это за образ... Может быть, образ некой цивилизации, которые под давлением неведомых катаклизмов медленно уходят на дно, но в них все еще происходят какие-то события. Ощущение огромного, космического бытия охватывает человека на этих свалках, отнюдь не чувство заброшенности, гибельности жизни, а наоборот – ее возврата, круговорота, потому что до тех пор, пока существует память, – до тех пор будет жить все причастное к жизни.

Но все же, почему свалка и ее образ так привлекают мое воображение снова и снова, почему я всегда к ним возвращаюсь? ...Иногда задумываешься – в других странах нет этих огромных свалок, нет мусора, а есть один только «чистый продукт»? Когда-то я ездил к родственникам в Чехословакию, и я помню, что самое большое впечатление на меня произвела тамошняя чистота. Почему, откуда там так чисто?.. Такое чувство, что они беспрерывно убирают, чистят, выносят мусор – откуда у них время только! – и все куда-то в другое место, а не рядом – все выносят, вывозят «туда», «далеко». Потом меня осенило: да как же они будут выбрасывать вблизи, когда рядом такой же чистый дом стоит, а вплотную к нему – тоже чистый, и за ним такой же... А у нас мусор выбрасывается тут же возле дома, только за порог заносится, а там уже ничейная земля, задворки, и все соседи туда сметают, выбрасывают – вон сколько ничейной земли! И вот эта ничейная, ставшая свалкой земля за нашим домом – не стоит ли она каждый день прямо за нашими стенами, как враг вокруг крепости, вновь и вновь возвращаясь в наш дом, затопляя его?

А что, если и того хуже – даже страшно подумать: вся наша огромная территория является местом свалки мусора со всего остального мира? ✦

РЕПЕРТУАР

Виктория Белопольская

ШУМ ТРАССЫ

«Священная
Римская кольцевая»
Sacro GRA
По оригинальной идее
Никало Бассетти
Автор сценария, режиссер,
оператор Джанфранко Рози
DOCLAB, La Sapienza Università
Италия – Франция
2013

Сначала тут надо понять, что, собственно, происходит.

Дело в том, что начинается с почти фантастического, а потом не происходит ничего особенного. Особенное происходит по другой причине – не потому, что оно снято или имело место в действительности. Но об этом ниже.

А начинается с того, что двое работников «скорой помощи» хлопочут в своем медмобиле вокруг чуть было не замерзшего насмерть, а перед тем упавшего в канал бездомного алкоголика. Пациент бормочет нечто нечленораздельное, а врач заворачивает его в какой-то обогревающий материал с поверхностью из сияющей фольги и обещает развернуть на Рождество. Он шутит – то ли чтобы успокоить пациента, то ли чтобы кроншей отгородиться от выполнения своего не всегда приятного долга. Врач – бритый наголо, в ярко-синей униформе. Пациент невзрачен и малосимпатичен. Машина «скорой помощи» изнутри блестит хромовым блеском, удивляет множеством приборов, приборчиков и гаджетов, закрепленных на стальных стенах. Странно, что работники киноиндустрии для съемок интерьеров звездолетов не додумались использовать машины итальянской «скорой помощи»... В реальности много фантастического, даже в такой грубо-материальной. Джанфранко Рози из тех, кто использует документальное кино как раз для этого – чтобы уловить в грубой реальности элементы фантастики. Чтобы уличить физику в метафизике.

Так вот это и есть то почти фантастическое – как пьяный, полузамерзший бомж, найденный в канале рядом

←
Джанфранко Рози

с Римской кольцевой автодорогой, попал в звездолет. И как его спасал, согревал и доставлял в больницу врач-гуманоид, яйцеголовый, без волос и в лучезарной униформе цвета ясного звездного неба…

А за фантастикой следует обыденность. Много обыденности, утомительно много неброского, каждодневного, часто жалкого, беспомощного.

«Скорая»-звездолет со своим астроэкипажем курсирует в районе Римской кольцевой. Там же, где коротают время в ожидании клиентов старые – далеко за шестьдесят, наверное, – проститутки из трейлеров. Там же, где отчаянно пытается заработать на своей фамильной принадлежности – сдавая охраняемый государством барочный особняк под bed & breakfast – аристократ крови. Там же, где беспристрастный ботаник с помощью сложной аппаратуры исследует влияние шумов трассы на пальмы в близком ботаническом саду. Там, где крошечное кафе на обочине ухитряется по ночам превращать барную стойку в помост для танцев изможденных недостриптизерш. И там, где в многоэтажках, в крошечных однокомнатных квартирках неудачников – даже и без кухонь – живут седобородый мудрец-визионер с дочкой-студенткой, одинокая женщина средних лет и пара азиатов-пришельцев – диджей-любитель и его партнерша по жизни, то ли сестра, то ли жена.

Только этим они и объединены – визионер-мудрец, его дочка за компьютером, крашеный нелепый брюнет-аристократ, филиппинцы, проститутки, пальмы, личинки, их поедающие, ботаник, врач, женщина на пороге старости, горе-танцовщицы – тем, что они существуют вблизи трассы. Разные существа, разных уровней эволюционного развития, из разных миров, они вынуждены жить в одном мире. В мире Римской кольцевой и фильма Рози.

Рози создает собственную космологию. Он изучает космос структурообразующей трассы Рима. Но трасса для него – знак уходящей цивилизации. Его Рим, который никогда не появится в кадре, как не появятся и внятные знаки цивилизационной инфраструктуры – стоянки, бензоколонки, – уже никто не рискнет назвать Вечным городом. Это, наоборот, город, который доживает свою вечность, вырабатывает ее, как топливо, выбрасывая в атмосферу продукты сгорания – нелепости здешнего существования: от готовки рядом с компьютером до танцев старой шлюхи на обочине, от стриптиз-помоста на барной стойке до помпезной встречи аристократического семейства, наряженного, как на венецианский маскарад, с такими же потраченными молью веков аристократами из Литвы.

И, в общем, смотрящему «Священную трассу» на это придется смотреть долго – на выгорающую на солнце обыденность, на проституток в трейлере, вялую суету пьянчуг у ночного кафе, бесконечное визионерство седобородого Роберта в окне, кропотливые наблюдения ученого-ботаника, копошение личинок в страдающих телах пальм, на вроде бы ничего не значащие разговоры врача «скорой помощи» с женой, которая где-то далеко, тоже врач и несколько склонна к иронической мизантропии… Это станет даже утомительным, как утомительны все слишком длинные перечислительные ряды. Однако минуте к сороковой фильм будто переломится. Холодно перечисленное станет тревожным, болезненным; количество перейдет в качество. Описательность превратится в диагноз.

А врач «скорой» приедет проведать старую мать. Он будет водить-прогуливать ее по квартире, где старые фотографии, старые предметы скрыты контражуром – съемкой против безжалостного солнца из окна. Они будут ходить мелкими шажками, аккуратно, как по поверхности неизвестной пока

планеты. Старуха уже не совсем в своем уме, сознание будто дистанцировалось от нее, ее разум будто рядом, он есть, но уже не с ней – так, мелкими шажками, она прощается с этим миром. Врач с матерью будут сначала шептать друг другу что-то нежное, а потом она попытается укачать его чем-то вроде колыбельной, ритмическим бормотанием, старчески немощным рэпом.

Он, врач, тот, из звездолета в начале, героический пришелец, тот, кто призван спасать, не может спасти мать от естественной смерти в старости. Как не может спасти от дряхлости, умирания, медленного распада этот абсурдный мир, только с виду сосредоточившийся вокруг Римской кольцевой. Его «скорая»-звездолет не может тут никого спасти. Потому что… здесь и не стоит никого спасать. Некого тут спасать. Разве что пальмы от личинок. Остальные безнадежны. По определению безнадежны. Нет, они не страдают. Просто их покидает жизнь. Этот мир, эта цивилизация, этот космос стремительно дряхлеют, как бы ни бодрились, что бы ни изобретали и ни строили – сверхсовременные развязки, мосты-тоннели или там аппаратуру, которая помогает услышать голоса личинок. Ничего тут не поделаешь. То, что символизировал Вечный город – гордую поступь цивилизации, – превратилось в мелкие шажки, движение по кольцевой, по порочному кругу, которое на самом деле, считай, неподвижность.

Рози давно интересуется концом, конечностью. Он вовсе не смертолюб, ему как раз нравится наблюдать разнообразные «знаки жизни», как сказал бы Вернер Херцог. Но его интересует граница между жизнью и *не*существованием. И может ли человеческий разум ее распознать – есть ли что-то, что умирает раньше тела. Он ставит эксперимент на себе – стараясь снять в своем кино эту границу. Поэтому и пришло на ум название фильма Херцога – они с Рози похожи. Херцога тоже интересует граница, хотя и иная – граница между человеческим и антигуманным, бесчеловечным, где кончается человеческий разум и начинается хищный инстинкт выживания, где природа клетки, стремящейся жить, берет верх над природой человека, способной к альтруизму. Ведь именно об этом практически все фильмы Херцога – от «Каждый за себя, а Бог против всех» через «Зеленую кобру» и «Агирре, гнев божий» до «Встреч на краю света». Рози – второй такой художник в нынешнем кино. Художник с личным интересом – стремлением понять сущностную для него вещь.

Он начал снимать конец, уход, пересечение грани между бытием и небытием в месте, для этого и отведенном, – в Варанаси, городе мертвых, погребальной столице индуистской Индии. Там он снял свой первый фильм – «Лодочник» (Boatman, 1993). Варанаси – место, где в жизни зримо начинается смерть: там, на Ганге, последний порт жизни, там усопших предают огню и великой реке. Там Рози вошел в лодку индийского Харона, парня по имени Гопал Маджи, из тех, кто обслуживает погребения. И с нее снял обряды, мертвые тела, костры на воде. И живых, встретившихся со смертью. «Лодочник» был своего рода оксюмороном – эпическим репортажем. То есть снятый беспристрастно репортажной камерой, он состоял из эпизодов, дышащих эпической вечностью. Именно бесстрастность съемки сообщала концу, похоронам, протяженность, открывала акт придания тел реке вечности, черно-белое изображение омертвляло жизнь в кадре, а естественно текущая вода, мутная вода Ганга, прозрачно намекала на течение всевластного и всеуничтожающего времени. Но в этом было и нечто наивное – где ж еще пытаться снять границу между существованием и несуществованием, как не в Варанаси, где живут смертью?

Вторую попытку Росси совершил в 2006-м – в фильме «Ниже уровня моря» (Below Sea Level). Он снял импровизированную деревню американских «путкастов», деклассантов, отказавшихся от контактов с цивилизованным обществом, люмпенов, потерявших надежду найти свое место в мире людей. Он снял тех, кто с удовольствием дожидается смерти. Деревню, погруженную в неподвижность. Смерть до смерти – вот что он нашел. А выразил уже в следующем фильме через неподвижность самого изображения. Это был «Наемный убийца: Комната 164» (El Sicario – Room 164). В безымянном отеле на границе США и Мексики Росси провел много часов в разговорах с наемным убийцей, отнявшим жизнь у сотен людей по заказам наркокартелей, и одновременно некогда заметным чином в полиции мексиканского штата Чиуауа. Убийца рассказывал о пытках, похищениях и убийствах без утайки. Но лицо его было скрыто, утаено, на голове черный мешок – он в розыске. И он сидел в кресле все 80 минут фильма, не меняя позу, шевелились лишь руки. И камера не вышла из комнаты 164 ни разу с момента, как нам показали дверь с номером. «Наемный убийца...» был крайне минималистским исследованием максимального насилия. А человек в черном мешке на голове – воплощенной насильственной смертью, живой смертью.

То есть Росси прошел по своему маршруту определенный путь – от наивного поиска смерти в местах традиционных погребений до обнаружения ее во вполне живом человеке. И теперь совершил поворот. К кольцевой. В «Наемном убийце...» ужас перед воплощением смерти в человеке он выразил как бы через отрицание кино как движения, как motion pictures – и герой, и камера буквально неподвижны, а интерьер неизменен. Теперь он увидел движение своего мира, своей страны в малозначащем движении, бытовой суете. В постоянном круговороте трассы. В мелких шажках старой женщины. В шевелении человечков-личинок в квартирах скученных муравейников-многоэтажек. И в высокоорганизованной деятельности насекомых, уничтожающих прекрасные пальмы, о которой рассказывает ботаник с ясностью не ведающего надежды фаталиста.

Для выражения скорби Росси более не нужен ни антураж, ни особенный режиссерский ход. Тут и начинается по-настоящему большая, я бы сказала, изысканная режиссура документального кино. Режиссура как способ извлечения смысла из увиденной реальности, морали – из стихии. Режиссура как производство рациональной эссенции из того, что для других иррационально, хаотично.

Режиссура, которая не предполагает непременной поездки в одной лодке с героем. Именно поэтому, между прочим, Росси снимает через окно тех персонажей «Священной трассы», которые вызывают наибольшую жалость (хотя бы фактом своей явной и безнадежной бедности, о чем дает понять их проживание в крохотных квартирках в типовых башнях). Они всегда заключены в четырехугольник окна, а камера Росси снимает их с улицы. И их разговоры мы слышим как бы невольно, и что они делают, как бы подсматриваем.

Автор входит в жизнь персонажей, как шум, – без разрешения и не деформируя их мир. И выходя, как шум трассы, он этот мир пересоздает. Находит в нем наконец истинный смысл. Версию текущей национальной судьбы. Свой ответ на вопрос, что же происходит с его страной, с цивилизацией, с нашим миром, с человеческой вселенной. С нашей Вселенной – и ничуть не меньше. ✦

Ксения Рождественская

САМИ МЫ НЕУМЕСТНЫЕ

«Бродячие псы»
Jiaoyou
Авторы сценария Цай Минлян,
Сун Пэнфэй, Тун Чэнъюй
Режиссер Цай Минлян
Оператор Ляо Пэньжун
Художник Лю Чжэнфэн
Звук Ту Дучжи
В ролях: Чэнь Шянчи, Ли
Каншэн, Лу Исин, Ли Ичэн,
Ли Ицзе
Homegreen Films, JBA Production
Тайвань – Франция
2013

Он говорит: «Я устал от кино» – и снимает предельный фильм, находящийся на границе восприятия, на границе терпения, за гранью усталости. Он говорит: «Это такое счастье, когда актер перед камерой не играет» – и снимает в одной из женских ролей кочан капусты. Родившийся в Малайзии и с двадцатилетнего возраста живущий на Тайване, он говорит: «Я чувствую, что не принадлежу ни Тайваню, ни Малайзии. В каком-то смысле я могу отправиться куда захочу и быть там своим, но я никогда не чувствовал, что я принадлежу какому-то месту».

Это одна из главных тем Цай Минляна: люди, которые принадлежат какому-то месту, и места, которые принадлежат каким-то людям. А еще пространства и люди, которые никому не принадлежат или являются в прямом смысле слова общим местом: гостиничные номера. Порноактеры. Заброшенные дома. Идея продажи, сдачи, захвата (чужого) пространства мучает Цай Минляна уже давно. Его герои забираются или проваливаются в чужие квартиры, работают риелторами, теряют или выкидывают в окно ключи. В фильме «Да здравствует любовь!» один из главных героев – квартира, которая хочет найти себе обитателей. В «Дыре» – дыра между квартирами. В «Прощай, «Отель «Дракон» – умирающий кинотеатр и его случайные, последние посетители. Даже наименее удачный фильм Цай Минляна «Лицо» возник после того, как режиссер оказался в Лувре, «всеобщем» месте. Там он сначала «чувствовал себя туристом», но потом потребовал доступа ко всем пространствам Лувра, и тем, где бродят туристы, и тем, куда не заходил никто, кроме пожарных. Таким образом, он присвоил себе весь Лувр.

В «Бродячих псах», самой безысходной и, возможно, самой последней картине Цая (он всерьез говорит об уходе из кино), в «ничьем» пространстве заброшенных домов бродят «ничьи» люди – семейство бомжей. Отец и двое детей: мальчик и девочка. Они очень любят друг друга, это сразу видно. Эти двое детей – как бродячие щенки, целый день гуляют сами по себе, иногда заходят в супермаркет, где можно вымыться в туалете, позаимствовать там туалетной бумаги, поесть на дегустациях, просто посмотреть на разноцветный, бессмысленный мир. Девочка покупает кочан капусты. Вечером они раскрасят его губной помадой, превратят в куклу, в чучелко, в человека.

Есть еще мать – кажется, она работает как раз в этом супермаркете («всеобщем», как Лувр, пространстве). А может, нигде не работает, сидит дома, помогает детям делать уроки. А может, спускается с ветвей дерева, когда детям грозит опасность. У отца тяжелая работа: он – «человек-объявление». В любую погоду, под ветром и дождем, он стоит на углу улицы с плакатом в руках. На плакате – реклама риелторской фирмы (то есть реклама еще одного «ничьего» пространства). Мать же отвечает в супермаркете за просроченные продукты: убирает с полок то, что уже нельзя есть, нюхает замороженную рыбу, уносит с собой пакеты с испорченной едой. Этой едой женщина задабривает бродячих собак, стерегущих проход в заброшенный дом. Собаки – стражи на границе миров, не важно, это мир живых и мир мертвых, или это мир воображаемого и мир реального, или это граница местного ада.

Там, в доме, на стене нарисована фреска, пейзаж во всю стену. Камни нарисованы на камне.

Все герои фильмов Цай Минляна – «ничьи люди», просроченные продукты. Его не интересует сюжет, лишь мимолетная эмоция. Эта эмоция растягивается на целый фильм. На два, три часа. На всю жизнь. Сюжет основан на бездействии, преодолении жизни, терпении. Как если бы в боевике герои в кульминационный момент погони брели бы в постель, бормоча: «Не могу больше».

Идея «Бродячих псов» возникла, когда режиссер увидел «людей-объявления», людей, держащих рекламные плакаты. Люди, сведенные к функции, к подставке под рекламу. Неуместные люди, бродячие псы. Одна из самых сильных сцен в фильме – когда герой в своем желтом хлипком плащике поет сквозь ветер патриотическую песню «Вся река стала красной» на стихи легендарного китайского маршала Юэ Фэя о том, как «кровь от ярости в сердце клокочет» и как «вновь порядок все отчие земли обретут под моею рукою». У него на глазах слезы. Песня звучит как признание полного поражения, как вой бездомного пса. Ветер жжет.

Социальный посыл фильма понятен: люди, находящиеся за гранью нищеты, лишенные собственности и места для ночлега, вынуждены продавать свое время, чтобы рекламировать новые квартиры. «Бродячие псы» очевидно перекликаются с лучшим, пожалуй, фильмом Цай Минляна «Не хочу спать один»: те же пустые пространства, та же обшарпанная неустроенность, тот же знак сновидческого равенства между людьми и предметами. «Как часто надо менять матрасы? Здесь описаны некоторые признаки старения матрасов…» – эти слова звучали в «Не хочу спать один» по радио, пока герои меняли друг друга, старели, лежали неподвижно.

Но «Бродячие псы» глубже, чем социальная драма, и больнее, чем исследование человеческого одиночества («Когда человек одинок, он становится настоящим», – говорит режиссер). Это еще и галлюцинация на тему идеальной семьи: «Мои фильмы относятся к человеческим отношениям, как к эксперименту».

Послушные, милые дети, мальчик и девочка. Красивая мама работает в супермаркете, а дома в бархатном платье драит туалет. Только отец немного странный, но это, наверное, потому, что он любит выпить. Такое ощущение, что все персонажи фильма обычные, *нормальные*, а отец вывернут наизнанку, тоской наружу. Такое ощущение, что вот-вот должно что-то произойти.

И вот однажды в бурю он сажает детей в лодку, но тут сверху, с дерева, спускается мать и –

Нет, этого не может быть.

И вот однажды, придя домой пьяным, он видит в постели кочан капусты с ярко накрашенным лицом, берет подушку и душит этот кочан подушкой, и явно он уже когда-то с кем-то это проделывал, а потом целует его, яростно пожирает, рыдает –

Нет, этого тоже не может быть.

И вот однажды он садится в массажное кресло, пока дети делают домашнее задание с мамой, и –

Нет, этого тоже быть не может.

И вот однажды семья поздравляет его с днем рождения, дарит торт со свечами, поет «С днем рождения!», просит: загадай желание.

Что из всего это реально? Всё и ничего. Цай Минлян говорит: «Реализм в кино – не то же самое, что реализм в жизни. У кино свой собственный реализм… ближе к сновидческому». В фильм стучатся обрывки легенд, галлюцинаций, снов, сказок. Роль матери играют три женщины, да и мать ли это? Или просто случайные знакомые отца? Существуют ли они на самом деле? Почему на вопросы детей мать всегда отвечает: «Подумай об этом», почему она не может им ничего подсказать? «Что мне тут написать?» – «Подумай об этом». – «Правильно ли я написала?» – «Подумай об этом». Единственное, что мама рассказывает дочери, – это история их дома. Девочка спрашивает, почему дом так выглядит, почему он в таких потеках, как в морщинах. Мать отвечает, что очень долго шел дождь и дом начал плакать. Теперь слезы высохли, но остались следы. Может быть, матери не было вовсе? Дети воображают себе мать, хорошую, добрую маму, делают ее из подручных воспоминаний, губной помады, капустных листьев, просроченных продуктов? Она работает в лучшем на свете месте – супермаркете, и она спасет детей даже из самого страшного сна.

Но существуют ли сами дети? Может, они тоже выдуманы алкоголиком-отцом, может, их нет давно? Может, они лишь призраки, мучающие отца? «Трещины в стенах дома – это из-за призраков?» – спрашивает девочка.

Это из-за призраков, доченька.

Дети вечно счастливы, мать всегда спокойна, и лишь отец сходит с ума от непонятной безысходности. Что из случившегося прошлое, что настоящее, а чего и не было вовсе? Может быть, единственная реальность – это стоять на светофоре с плакатом в руках, под дождем и ветром?

Да и существует ли он сам, герой? Может быть, пустые, никому не нужные здания, чьи стены плачут от тоски, просто придумывают себе квартирантов? Бродячих собак, бродячих людей, бродячие сюжеты. Здания галлюцинируют, роняя штукатурку и сияя от света случайных фар. Супермаркеты любуются несуществующими детьми, отражающимися в витринах. И мечтают, что когда-нибудь они станут жилыми домами и какая-нибудь мама сможет вымыть своей дочери голову под краном в туалете, высушить ей волосы при помощи сушилки для рук. Пространства придумывают себе жителей, пространства множатся:

«Бродячие псы»

вот герой оказывается в двуспальной кровати немыслимого пентхауса, а вот – в какой-то темной комнате из глубин памяти.

Главную роль, как всегда у Цай Минляна, играет Ли Кангшэн. В «Бродячих псах» камера к нему безжалостна. Когда-то Цай говорил, что ему нравится сама идея постоянно снимать одного и того же человека, наблюдать, как он стареет и толстеет, хотя в то время Ли Кангшэн был еще красив и молод. В «Бродячих псах» он смурной, серый, с мешками под глазами. Ис сушей, невысказанной, тихой тоской, которую не залить никаким алкоголем, никаким дождем.

Ли Кангшэн, по его собственному признанию, гораздо медленнее движется, чем все остальные люди, именно поэтому его не очень любят снимать в кино. Слишком медленный. Но это идеальная скорость для фильмов Цай Минляна. Монах (все тот же Ли Кангшэн) из удивительной, остроумной и страшной короткометражки «Идущий» – вот идеальный человек, с точки зрения Цай Минляна. Персонаж с правильной скоростью – примерно один шаг в минуту, с правильным ощущением времени – примерно шестьдесят вечностей в час. Вокруг него шевелится толпа, как будто в ускоренной съемке.

Так же трепещут деревья вокруг героя «Псов». Такое ощущение, что герои фильмов Цай Минляна постепенно замедляются, утихают, и те, кто когда-то умел бегать и кричать, теперь могут только терпеть. Комнаты, одинокие и огромные в «Да здравствует любовь!», теперь сжались, стены почернели, постарели. Цай Минлян фиксирует старение мира. Вода, лившаяся через край в его фильмах, здесь выпивает потеками на стенах. Герои уже не пытаются преодолеть свое одиночество, покорно превращаются в часть пейзажа – сломанные растения, обшарпанные здания.

Цай и говорит о кино в терминах архитектуры или ландшафтного дизайна: что надо строить фильм кирпичик за кирпичиком. И лучше прочих режиссеров понимает природу города. С ним может сравниться, пожалуй, разве что Цзя Чжанкэ, наблюдающий за людьми тем же пристальным, немигающим взглядом каменной глыбы. Но Цай понимает не только урбанистическую тоску, не только камни. Еще лучше он понимает пустоту. И еще лучше – нарисованные, воображаемые камни. Он все дольше вглядывается в стены, в здания, в пейзажи, в людей. В «Бродячих псах» эта полоска взгляда длится вечность.

Такая длина взгляда обусловлена, прежде всего, переходом с пленки на «цифру». Цай признается, что разница между пленкой и «цифрой» для него

в том, что теперь кадр можно длить, пока не покажется, что надо закончить. «Цифра» – подход к бесконечности; в теории, наверное, можно снять всю человеческую жизнь одним кадром, отправляя все эти пиксели напрямую в сетевые бездны. Временных границ кадра больше не существует.

Но раздвигаются и физические рамки. В финале «Псов» отец и его женщина, миновав бродячих псов, идут смотреть на фреску в заброшенном доме. Камера неподвижна, ее взгляд прикован к мужчине и женщине так же, как взгляд женщины – к фреске, которая в этом кадре зрителю не видна. По щеке женщины течет слеза (смотрите, смотрите, в ближайшие пятнадцать минут это все действие, на которое вы можете рассчитывать). Мужчина пьян и продолжает пить, его чуть шатает; он отводит взгляд.

Оба смотрят за пределы экрана – а в это время зрители на венецианском показе для публики, не выдерживая этого напряженного бездействия, выходят из зала. За пределы кино.

Критики сравнивали эту ситуацию, когда зритель вынужден разглядывать статичную картинку и находить в ней движение и смысл, с арт-инсталляцией. Режиссеру не привыкать, его фильмы давно сравнивают с видеоартом. В фильмах Цая можно найти и прямые – хотя, возможно, не осознанные – параллели со знаменитыми перформансами: эпизод с пожиранием капусты, к примеру, зеркально повторяет «Лук» Марины Абрамович – она, глядя куда-то вверх, за двадцать минут съедала в кадре целую луковицу. За кадром ее голос в это время бубнил ежедневную тоскливую мантру: «Одинокие гостиничные номера… междугородные звонки… приступы мигрени… стыд из-за слишком длинного носа…»

Но финальный взгляд «Псов» не принадлежит музейному пространству. Если бы существовал музей, в котором зрителя приковывали к произведению искусства на десять, пятнадцать, сто семьдесят минут, – тогда да, «Бродячие псы» можно было бы считать инсталляцией или перформансом. Здесь же зритель – не потребитель концепта, не ценитель прекрасного, не соучастник и не любопытствующий соглядатай. Даже когда герои делают что-то неестественное, непристойное, неприятное – долго мочатся, рыдают или с тихой яростью поют песню, – мы не вторгаемся в их интимное пространство, не подглядываем за ними. И не потому, что они, как бродячие собаки, могут делать что захотят и где захотят, не испытывая стыда, – а потому, что взгляд камеры (и вслед за ним взгляд зрителя) сравнялся с медленным, каменным взглядом стен.

«Если другой в принципе есть *тот, кто на меня смотрит*, мы должны уметь разъяснить смысл взгляда другого» – это Сартр.

В «Бродячих псах» другой – это каменная стена.

Зара Абдуллаева

ПРИСУТСТВИЕ

«Жена полицейского»
Die Frau des Polizisten
Режиссер Филип Грёнинг
Автор сценария Филип Грёнинг
при участии Каролы Дирольф
Оператор Филип Грёнинг
Художники Петра Климек,
Адам Эрнандес, Петра Барчи
В ролях: *Александра Финдер, Дэвид Циммершид, Пиа и Кьяра Клееманн*
A Philip Gröning Filmproduction, Bavaria Pictures GmbH, 3L Filmproduction GmbH and Co.KG, Bayerischer Rundfunk
Германия
2013

Трехчасовая «Жена полицейского» немолодого Филипа Грёнинга вызвала замешательство профессиональной публики и разделила ее на непримиримые отряды. Жюри выдало этому странному фильму спецприз. В 1992-м Грёнинг нашумел в Германии, когда его «Террористов» хотел предотвратить к показу по телевидению тогдашний канцлер Гельмут Коль. В Локарно этот фильм получил бронзового «Леопарда». В 2005-м успех документального 162-минутного медитативного, при этом очень конкретного опуса «Великое безмолвие» о подневном существовании монахов-картезианцев, получившего спецприз на фестивале «Санденс», сделал Грёнинга знаменитым в узких кругах. Игровая «Жена полицейского» унаследовала от той картины одно из главных свойств режиссера и оператора Грёнинга: обращение к повседневности (не важно, монастырской или ординарного семейства), которая становится прозрачной и как бы «сама себя показывает». Это присутствие (Dasein) определяет впечатление «Жены полицейского». Ее внутреннее действие. Страх и трепет. Тяжесть и нежность.

Догадавшись после венецианской премьеры, что Грёнинг озабочен сверхсюжетом о времени и опытом ужаса, который излучает этот фильм, я не знала, что героиня его следующего проекта будет заниматься Хайдеггером – писать о нем то ли диплом, то ли диссертацию.

Грёнинг поделил фильм на главки. Каждая имеет титр: начало 1, 2... главы, а по окончании фрагмента сюжета, настигнутого как бы в своей срединности (ну, это как «срединное пространство мира»), режиссер уведомляет о конце этой главки. После чего следует затемнение, пауза. Или пробел. Пресечение напряжения.

Вспышки повседневности, вырванные из романного сюжета, имеют разное время: очень короткое или подлинное. Это не формальный прием. Мы так рассказываем о ком-то, о чем-то спустя время, припоминая эпизоды, их «концы и начала». Такая структура гармонична повествованию, в котором схвачено само по себе время повседневности.

Грёнинг редуцирует «большой нарратив» во имя уловления сущностей («экзистенциалов») обыденной жизни, которые не запечатлеть в событиях, ведущих к зигзагам фабулы, кульминациям, однозначному или единственному финалу. Это нарративное «ничто» и порождает вовлеченность зрителя, активирует его воображение. При этом сама физическая реальность является здесь в своей экзистенциальной тщетности в привычных, невинных, каждодневных ритуалах. И – во внезапной смене времен года, скорости камеры, а также в изменении угла зрения: от клаустрофобической узости безлюдных улиц, городка – каменного мешка, где дома из красного кирпича вторят вымощенным таким же кирпичом мостовым, до грандиозных пейзажей, масштаб которых подчеркнут крохотной (на очень дальнем плане) и игрушной машиной полицейского.

Время как событие, сопряжение громадного мифа и маленького, неизменного, – вот что становится острым переживанием восприятия. Подробная захватывающая бессобытийность схвачена тут в острых углах и размеренном пребывании, перебитом внезапными порывами решительных действий героев. Их тут трое. Полицейский Уве (Das Mar), его жена Кристина и трехлетняя дочка Клара. Существование персонажей, отношения между родителями и каждого из них с дочкой сняты столь близко, чувственно, но при этом отстраненно, что сжимается сердце. Так возникает абсолютно новая интимность камеры, существующая здесь как еще один главный герой. Анонимный, незаметный, сеющий тревогу, создающий магнитное поле сопричастности. Или отторжение.

Кристина (Александра Финдер) с невообразимой, будто ее жизнь никогда не откроется зрителям, естественностью принадлежит дочке, занимаясь ею дни напролет, пока муж на работе. Она – вся забота. Или даже Забота, начало начал. Кристина, воспитывающая, лелеющая душу ребенка, рассказывает Кларе (близнецы Пина и Кьяра Клееманн) сказки, сажает с ней, поливает растения в земле, освобожденной из-под каменных плит на дорожке у дома, изучает природное житие птиц, белок, жуков, земляных червей, барсуков и прочей живности. У них домика ночью – городок расположен близ леса – появляется лиса (не привет ли тут фон Триеру?). Живая жизнь, которая теплится заботой жены полицейского и вот этой лисой, в полумертвом или запороженном на время сна царстве. Не случайно в одном из фрагментов мама, папа и дочка споют в глаза камеры зрителей песенку о Спящей красавице.

Усредненный Уве (Давид Цюммершид) служит дорожным полицейским. Его «внутреннее осознание времени», его ощущение «заброшенности» отличаются от открытости миру матери с дочкой. Вот на ночной дороге перед полицейской машиной сбитый олень. Ни лесничий, ни спецслужба, занимающаяся такими происшествиями, по телефону не отвечают. Уве приканчивает раненого оленя, чтобы тот не мучился. Вот маленькая Клара боится спать в пижаме, на которой изображены медвежата, ведь они сильнее, а значит злее других животных, и способны причинить боль. Сильные не всегда злые, объясняет мать дочке.

Городок, где живет благополучное семейство с турбулентным внутренним миром, который муж с женой и делят и разделить не могут, находится в тупике. Окружен он чудесной природой, а сам в камень закован.

Есть в таких ломких связях полицейского и его жены простодушие и необъяснимый кошмар, который их душит. Есть в этом завораживающем фильме и налет безумия.

Эта отчасти брехтовская «Жена…» вносит коррективы в само понятие «эпическое». Здесь не сверхдостоверные актеры выходят по режиссерской указке из роли. Здесь камера Грёнинга ведет себя как эпический актер, настроенный на эффект отчуждения. Живая камера режиссера удостоверяет идиллическую (матери с дочкой), дистанцированную (полицейского) и обыденную реальность по ту сторону причинно-следственных связей. Поэтому реальность «Жены полицейского» не миметическая, а онтологическая. Но выстраивается она на конфликте между повседневным течением времени и его переломом, который взывает тихого полицейского к агрессии. Это внезапное насилие кажется немотивированным. Уве лупит Кристину и шарахает по стенкам. Ее тело в синяках. Но это знаки совершенно беспомощной близости: той нехватки самой близкой близости, которую трудно объяснить или понять. Таков, возможно, ответ полицейского на драму собственной бесприютности, отрешенности, преследующих свидетеля смертельных (дорожных) происшествий. Такой эпизод тоже есть в фильме, когда Уве с бесстрастием профессионала снимает на телефон следы страшной аварии. А потом метлой убирает к краю дороги осколки, ошметки столкнувшихся машин.

Агрессия к жене есть его момент ужаса, которого он лишен во время патрульных поездок. Его бессознательная и желанная попытка перелома, перехода из «несобственного» в «собственное» бытие. После агрессивных выпадов, внезапных для самого Уве, он плачет, по-детски, совсем беззащитно.

Кристина и Уве простосердечно отдаются домашним забавам. Вот они играют в дартс. Вот – кто чью руку уложит на стол. Вот они, счастливые, в постели. А вот – отчуждены, истерзаны наедине со своими мыслями, чувствами. Вот – во фронтальной мизансцене – поют в камеру и по отдельности, в разных главках разные детские песенки. Вот Клара просит включить в машине, где она вдвоем с Уве, сирену. Звук мнимой здесь, но в большом времени не мнимой и громкой тревоги. А вот рука (из окна мчащейся патрульной машины) полицейского с жадностью обхватила, не сумев удержать, колосья пшеницы, ее поле раскинулось до горизонта.

Грёнинг снимает камерный эпос обыденности. Ужас, настигающий зрителя, возникает тут из ничего, из пустоты. Так буквально воссоздается бытовое и *со*бытийное время. Грёнинг сжимает движение времени в главках, причащая зрение публики к неприметной, трепетной, тягостной (кино)реальности. Ни о какой сентиментальности тут помыслить невозможно. Зато не отдаться долгому дыханию камеры, движение которой режиссер целомудренно пресекает, тоже нельзя.

Грёнинг снимает тело своих персонажей, их кожу на крупных планах с такой самозабвенностью, будто до него никто на это не сподобился. Но ему все равно. У него другая забота. Приближение к поверхности избитого, как у Кристины, тела действует не физиологически, но как искаженное пробуждение обезличенного полицейского. Как присутствие Уве.

Можно было бы сказать, что он слишком зависит от жены и своих к ней чувств, от потребности в тактильной с ней близости. А можно – что ревнует ее к их чудесной дочке. Но все это слова. (Хотя Грёнинг настаивал на пресс-конференции, что трактовки фильма всецело принадлежат зрителям.)

Тайну этого фильма, его Dasein составляет переогромленная нежность, сравнимая только с непреходящим чувством внутреннего ужаса.

Камера Грёнинга внемлет космической невесомости хрупкого – природного – мира, обыденной реальности, втягивающей с помощью его нейтрального и не бесстрастного взгляда в любовные и щемящие состояния. Они озвучены страшно отдаленным, но внятным колокольным звоном, еле слышной детской песенкой. Это эхо напомнило мне звуки капель тающего льда, отсчитывающих время трагедии в «Гамлете» Някрошюса.

В «Жене полицейского» появляется загадочный безмолвный персонаж. Пожилой человек в шапчонке героя сказок Северной Европы. Кто это: рассказчик, наблюдатель? Он смотрит в камеру и кинозал на фоне снежного пейзажа. А потом отворачивается, заслоняя спиной студеную белизну, которая, впрочем,

«Жена полицейского»

тут же накроет экран. Время фильма присутствует во фрагментах лета, весны, осени и зимы. Мы видим неизвестного персонажа и в квартире, где он совершает повседневные ритуалы в реальном времени. Потом Грёнинг показывает его опустевшую комнату. Похоже, это отец полицейского. Или сам полицейский в старости. Или проекция авторского взгляда. Так или иначе, но режиссер отказался интерпретировать этого человека. Может быть, потому, что он есть Ничто?

Однако Грёнинг не мог (в пресс-релизе) удержаться от сравнения своего тайного агента с греческим немым хором. И даже с Тиресием, прорицателем, видящим развитие событий насквозь, наперед, но бессильным что-либо предотвратить. Однако впечатляет этот молчальник более простодушной ассоциацией. А именно связью современной обыденки со страшными немецкими сказками. Или с постбрехтовской притчей. Безусловное присутствие этого старика сообразуется с техникой отчуждения Грёнинга. Он, наследуя мысль как страсть немецкого философа, всматривается в «не что-то чуждое и неизвестное, но, напротив, ближайшее и, видимо, именно поэтому трудноуловимое».

В конце концов, этот документалист преодолевает иллюзионистское кино и предъявляет зрителям то самое присутствие, которое несносно, если не пытаться увильнуть от боли, если прятаться от ужаса.

Смерть (или все-таки не смерть) Кристины, по одной из возможных версий, утонувшей в ванне вместе с Кларой, есть только фабульный «конец жизни». По существу, Грёнинга волнует «заданное» или «прожитое» время. И «возможность бытия» перекрывает «бытие к смерти», когда Клара, задолго до финала спевшая с родителями песенку про Спящую красавицу, открывает глаза.

Обостряя наше чувство времени, меланхолию и нерв (усредненного) полицейского, заботу его жены, Грёнинг подключает к той близкой близости, которую трудно выдержать. Если же полагать, что немой персонаж есть рассказчик этой «сказки», то именно он, покуда Грёнинг-оператор занят камерой, помогает ему обнажить парадокс картины: чувствовать близость, не нарушая, не отменяя дистанции, и ощущать отчужденность тех, кто ближе всего.

Что же обескуражило в «Жене полицейского»? Прежде всего разрушение привычных критериев восприятия даже экстравагантных фильмов. В «Жене...» как будто не за что зацепиться, чтобы мгновенно эмоционально откликнуться и сгруппироваться для выдачи концепта. Эта минималистская картина обладает нестерпимым саспенсом, при том что дистанция взгляда режиссера и оператора сочетается с глубинной погруженностью в экранную реальность. И – с интенсивной, но затаенной страстностью. Не случайно один из зрителей, покинувших кинозал, признавался, что ему было страшно смотреть на экран.

Говорить про «радикальность» давно уже бессмысленно. Но как обозначить новации режиссера, снимающего «Жену полицейского» не на пустом месте, а имея в виду открытия фон Триера, например, или Ханеке, но совершенно в собственном режиме? Так Грёнинг фиксирует осязаемую и одновременно призрачную действительность, отстраненную от очевидных социальных и культурных контекстов, психологических мотивировок. Его влечет тактильное ощущение реальности. Он ее не конструирует, но пытается задержать во фрагментах, и она, сумев это сделать, мгновенно отдаляется, исчезает, оставляя зрителям след обостренной нехватки того, что вот оно было, а теперь принадлежит короткой памяти.

В фильме «71 фрагмент хронологии случайности» Ханеке панорамировал схватки международных, национальных, семейных, гражданских конфликтов, декларируя их связь в определенном времени, в середине 90-х годов. 59 главок, на которые разбита «Жена полицейского», сжимает и подрывает непрерывность времени повседневности, уплотняя тем самым романную структуру с «опущенными звеньями» высокого напряжения. Этот ток невозможно физически не почувствовать.

Оставив другим режиссерам запечатлевать мир психологических связей, социокультурных противоречий, Грёнинг предложил фрагменты рассказа о единстве/разъединении человека и мира повседневности. Направил и задержал камеру в самую близкую близость матери и ребенка, мужчины и женщины, девочки и животных, смерти и жизни.

Реальность «Жены полицейского» – это не «вторая реальность». Она настолько приближена и настолько не вымышлена, что показывает, как писал один проницательный человек по другому поводу, «трения тела о повседневность».

Тут без перемены ритма и длительности фрагментов дыхание зрителям не перевести.

Чистая экзистенция, явленная в «Бродячих псах» Цай Минляна, принятых в Венеции с безмятежным и глубоким единодушием, здесь иная. (Только этими фильмами запомнится юбилейная Мостра.) У Цая она принадлежит всем заброшенным существам на свете – людям и псам, снятым в живописных, «биеннальских», при этом реальных тайбэйских руинах. У Грёнинга эта самая экзистенция становится для героев, снятых в чистеньком ухоженном городке, проблемой возможности быть или не быть самим собой. И что вообще это значит?

Пресловутая идентификация, способствующая ощущению неизбывной тревоги, случилась (или не произошла) у зрителей немецкой картины не с героями, но с автором. Здесь коренится фундаментальный момент аналитической режиссуры Грёнинга, не исключающей – что удивительно – обжигающее присутствие тайны.

Самолюбивая камера режиссера открывает, если ты настроен на ее волну, за выверенностью – повторю, не формализмом – стиля боль, тоску и чувствительность (кино)материи. Проще было бы сказать: «перед чем ужасается ужас, есть само бытие-в-мире». Еще проще: драматическое напряжение возникает в «Жене полицейского» из «ничто». (Между прочим, Лев Шестов называл свою полемическую работу о Чехове «Творчество из ничего».)

Про такой фильм, как «Жена полицейского», принято говорить «интересный». Но я бы предпочла – беспокойный. ◆

Филип Грёнинг:

«Я РАБОТАЮ ИНТУИТИВНО»

Беседу ведет Антон Долин

Антон Долин. Что послужило отправной точкой для «Жены полицейского»? Были ли у вас какие-либо личные причины рассказать эту историю, или все началось, скажем, с газетных публикаций?

Филип Грёнинг. Все началось с двух смутных идей, которые меня не оставляли: фильм об отношениях матери и ребенка и фильм о жестокости между мужчиной и женщиной. Откуда это взялось? Первая идея точно пришла откуда-то изнутри: у меня была очень тесная связь с обоими родителями. Наверное, она и была самой важной. Мне хотелось определить границы пространства любви, которое необходимо любому для полноценного формирования: без любви не станешь человеком… Потом меня увлекло исследование социальной ситуации с домашним насилием, а также его психология. Я сам не мог понять, почему постоянно возвращаюсь к этой теме, не мог выгнать ее из головы. Я общался с огромным количеством людей, вовлеченных в такие ситуации, и с насильниками, и с жертвами. Понемногу пришло осознание того, насколько глобальна и всеобъемлюща эта проблема: не только ее социальный аспект, но сам факт сильной взаимной зависимости, делающей личность беззащитной перед лицом

жестокости. Жертвы насилия буквально теряют дар речи... Поняв это, я с ужасом понял еще кое-что: это может случиться с каждым. Даже со мной. Не то чтобы меня кто-то бил или я кого-то, но бывали моменты такой слабости и беспомощности в отношениях с партнером, когда реакции становились совершенно непредсказуемыми. Это связано с какими-то глубинными внутренними конфликтами, в которых мне хотелось разобраться.

Фредерик Грёнинг

Антон Долин. Обычно любовь и ненависть, нежность к насилию считаются чем-то диаметрально противоположным. У вас они кажутся неразделимыми. Это довольно редкая точка зрения – из истории кино вспоминаются, пожалуй, только «Сцены из супружеской жизни» и «Из жизни марионеток» Ингмара Бергмана.

Филип Грёнинг. Спасибо за комплимент! Нет, я не считаю, что без насилия не существует любви. Но по статистике около 25 процентов женщин сталкиваются с домашним насилием, и эти данные звучат довольно пугающе. Ведь это значит, что 25 процентов мужчин совершали это насилие в отношении своих жен или подруг. Понимаете, все мы – существа, подверженные эмоциям и зависимые от них. Когда речь заходит о любви, наш внутренний баланс становится очень зыбким, поколебать его проще простого. И тогда любовь может рухнуть, и любой может быть погребен подее обломками.

Антон Долин. Мы можем лишь предполагать по вашему фильму, что профессия мужа – не случайно же она вынесена в название – является одной из причин его поведения. Он сталкивается с различными проявлениями жестокости на работе, потом они изливаются в нем и находят выход дома. Но ведь это косвенный вывод, прямых указаний в вашем фильме нет. Можем ли мы считать «Жену полицейского» рассуждением о состоянии современного общества?

Филип Грёнинг. Это могло бы случиться в любой стране и любом обществе. Не только могло бы – случается! Домашнее насилие повсеместно, оно не знает социальных или национальных различий. Однако фильм не только об этом. Все-таки я делал не социальную трагедию, а притчу. Притча отличается тем, что задает вопросы зрителю, который и является подлинным главным героем. Я разговариваю с ним, убеждаю его в том, что он взрослый человек, способный сделать шаг назад, отрешиться от лишних эмоций, подумать над увиденным и сделать свои выводы. Что на самом деле произошло? Почему это произошло? Из чего складывается жизнь? Из чего-то большого и важного – такого, как любовь или жестокость, – и из чего-то маленького и незначительного тоже: цветок, который мы поливаем, спагетти, которые мы едим на ужин... А социум всегда рядом, без него мы никто. Несмотря на это, кем бы мы ни были и где бы ни жили, мы испытываем любовь к детям и родителям, встречаемся с глупцами и мудрецами, наркоманами и лекарями. Обществу никогда нельзя вменить в том, какой выбор совершаем мы. Все, что оно может сделать для изменения ситуации, – это

создать какие-то социальные институты для помощи жертвам насилия – систему, позволяющую позвонить и пожаловаться, дающую возможность убежать от насилия.

Антон Долин. Помогает ли это на самом деле?

Филип Грёнинг. Не всегда и не всем. Обычно и жертвы, и насильники никуда не бегут и никому не звонят. Им слишком стыдно. Но чем больше это будет замалчиваться, тем хуже будет ситуация.

Антон Долин. «Великое безмолвие» – ваша любимая тема.

Филип Грёнинг. Здесь я бы назвал это «Великим умолчанием», это все-таки не то же самое.

Антон Долин. К разговору о молчании: в «Жене полицейского» ни звука закадровой музыки. Почему?

Филип Грёнинг. Я хочу верить, что мои зрители – взрослые люди, способные вынести собственное суждение об увиденном. Ведь это такой редкий дар – быть тронутым эмоционально, но не стать при этом жертвой манипуляции! А любая закадровая музыка – манипуляция. Мне она не нужна. Зато у меня в фильме есть песня, которые девочка разучивает вместе с родителями. Первое воспоминание о песне, которой тебя учит мама или папа, всегда одно из самых проникновенных и важных, оно есть где-то в недрах памяти у каждого из нас. Мне казалось, что другого саундтрека не нужно. Именно тогда, в тишине, зритель задаст себе главный вопрос: что я способен дать тем, кто рядом со мной, разрушение или любовь?

Антон Долин. Вы говорите, что фильм – притча, и это превращает финал с умирающей девочкой, которая открывает глаза, в метафорическое отражение сказки о Спящей красавице. Смерть в этом мире – пробуждение в другом, как в «Лабиринте фавна» Гильермо дель Торо.

Филип Грёнинг. Я не смотрел! Но, слушая вас, вспомнил, что мои герои поют в трем песню о Спящей красавице. Понимаете, я художник, работаю интуитивно, и не знал заранее, что именно они будут петь. Просто сказал: «Спойте какую-нибудь песню». Тут вдруг оказалось, что все трое знают более или менее наизусть только одну – именно эту. Подсознательное работает потрясающе. Оно всегда совершает верный выбор.

Антон Долин. Фильм состоит из повседневных моментов, не позволяющих предположить, что ждет нас в следующей сцене. Но ведь актеры-то знали, к чему ведет сюжет. Или нет?

Филип Грёнинг. У меня прекрасные актеры. Они знали, что насилия будет все больше, будут расти изоляция женщины и беспомощность мужчины. Я сказал им, что ближе к финалу возникнет сцена, в которой мужчина ударит женщину с такой силой, что она потеряет сознание и это приведет его к нервному срыву. Но не надо было торопиться. Жизнь лишена структуры, мы не знаем, что будем делать завтра или даже через полчаса. Масса событий в жизни вроде бы бесполезна, они не ведут ни к чему, но я уверен, что сцена пробуждения ребенка поутру или наблюдения за белкой в лесу ничуть не менее важна, чем кульминация так называемого сюжета. Смертельный удар или полевка цветов? Я не совершаю выбор: мне нужно и то, и другое.

Антон Долин. Видите ли вы отражение себя в ком-нибудь из трех главных героев?

Филип Грёнинг. Конечно. Я побывал всеми тремя. Я помню, как был ребенком, как за мной ухаживала мама. Помню, как сам заботился о моем ребенке, какую нежность чувствовал тогда. Я чувствую свою беспомощность и гнев, хотя

не давал им выхода в насилии. Я готов признать себя и четвертым персонажем фильма – стариком, который смотрит вокруг себя и видит многое, но не способен на это повлиять или что-то изменить.

Антон Долин. Как вы работаете с камерой? Как выбираете ракурс, фильтр, угол съемки?

Филип Грёнинг. Я работаю интуитивно. Как с живописью: подхожу к холсту без малейшего представления о том, что на нем окажется через час или два. Иногда меня посещают моменты красоты. Актеры репетируют, а потом я вдруг хватаю камеру и начинаю снимать, неожиданно для них. Для съемочной группы это мое свойство очень неприятно, они ненавидят такие сюрпризы, но я просто не способен сказать им с утра, когда и что собираюсь снимать.

Антон Долин. А монтаж у вас тоже интуитивный? Или в нем больше математики?

Филип Грёнинг. Инстинкт задействован и здесь. У меня весь сценарий умещается иногда на двух страницах, и порядок эпизодов заранее непредсказуем. Монтаж – тяжелейшая работа: надо найти момент, когда все совпадет. Это как льдины во время ледохода: тронешь одну – двинутся все остальные, поменяешь местами две сцены – вся структура переменится. Монтирую я очень долго.

Антон Долин. Но что-то ведь было известно заранее?

Филип Грёнинг. Я не представлял себе порядок, но точно знал, что будут титры: «Эпизод 1», а потом «Конец эпизода 1». У меня были кусочки картона с номерами эпизодов, которые я прилеплял на стену, постепенно выстраивая порядок. Сцену с зайцем я сразу решил поставить в начало, а лиса всегда оказывалась в самой середине, как бы я что ни передвигал. А вот эпизод, где мать будит девочку, должен был стать одним из принципиально важных, но куда его вставить, я долго не мог решить.

Антон Долин. К разговору о титрах с затемнениями и номерами эпизодов: они напоминают «догментальный» манифест Ларса фон Триера, согласно которому монтаж в знакомом нам виде отменялся в принципе, а на месте каждой склейки должно было находиться длинное затемнение. Чтобы зритель осознал, что им могли бы манипулировать, но этого не делают. Похоже на ваш метод.

Филип Грёнинг. Да-да, я делаю именно это! Как и фон Триер, я работаю будто бы в лаборатории. Титр «Конец эпизода 1» – это отметка об успешном завершении опыта, что-то научное. В принципе, все знают, что за цифрой 1 идет 2, но само осознание того, что после любой сцены будет и другая, что за двойкой непременно возникнет тройка, потом четверка и так далее, служит своеобразной страховкой для зрителя. Каждый титр с затемнением – эдакий островок для передышки. Хотя поначалу это многих нервирует. Возник кролик, промелькнул, а тут и эпизод закончился. Все смеются, и я рад. Пусть себе смеются.

Антон Долин. Вы вообще довольны тем, как принимают фильм?

Филип Грёнинг. На официальной премьере в Венеции из зала вышли человек пятьдесят-восемьдесят, не больше. Для моего фильма это очень мало, я впечатлен! Ведь это фестиваль, у всех планы, другие дела, а здесь надо три часа сидеть на одном месте… И большинство – сидят. А потом были аплодисменты, минут двадцать: у меня такого не бывало в жизни! Я не знал, что делать, сесть или снова встать, выйти на сцену или убежать из зала. Потрясающий опыт.

Антон Долин. Ваш документальный фильм «Великое безмолвие» сделал вас всемирно известным. Что заставило вас сделать после него совершенно другую картину, причем игровую? И в чем была разница в методе, в подходе к материалу, настолько разному?

Филип Грёнинг. Я только сейчас осознал удивительную вещь. Готовясь к игровому фильму, я провожу десятки часов интервью с людьми, имеющими схожий опыт, езжу по миру и смотрю на места аналогичных событий, собираю факты, чтобы подкормить свою фантазию реальностью. И потом сажусь за сценарий. А в случае с документальным фильмом я стараюсь не готовиться к съемкам вовсе. Иду на место съемки, включаю камеру и жду, что реальность сама застанет меня врасплох.

Антон Долин. Как по-вашему, «Жена полицейского» – немецкий фильм?

Филип Грёнинг. Я уже сказал, что для меня это универсальная история о глобальной проблеме. Но все мы живем в тех или иных обстоятельствах и вынуждены их учитывать. Вот вы носите часы; если бы я снимал про вас фильм, то достал бы для актера какие-нибудь другие часы – ведь каждый объект уникален, – и это бы сразу изменило всю картину. Из тысяч реальностей я выбрал одну: маленький городок на севере Германии. Каждый немец по пейзажу поймет, что это север и что действие разворачивается не в горах, а на равнине, это заметно по архитектуре жилых зданий… Тем не менее я все-таки скажу, что «Жена полицейского» – совсем не немецкий фильм. Он не похож на немецкий фильм. Да я и не знаю, что это такое – современное немецкое кино. В живописи разбираюсь лучше.

Антон Долин. А кого-то из коллег по профессии в Германии знаете? Или вообще никого?

Филип Грёнинг. Мне очень нравятся некоторые фильмы Пии Маре. Я даже попросил ее сделать костюмы для моего нового фильма, в этом ей равных нет. Интересно, что у нее получится: кажется, она взялась за дело всерьез.

Антон Долин. О чем ваш новый фильм?

Филип Грёнинг. О концепции времени у Хайдеггера и о конце детства… Мои герои – близнецы, парень и девушка, которые собираются сдавать экзамен по философии. Действие происходит в деревне, на бензоколонке, которую мы специально построили. Потом брат умирает, а сестра не отдает себе в этом отчет. Она просто идет и пишет экзаменационную работу о природе времени. ◆

Стас Тыркин

ВОЖДЕЛЕНИЕ БЕЗ ПРЕДОСТОРОЖНОСТИ

«Мёбиус»
Moebius
Автор сценария, режиссер, оператор Ким Ки Док
Композитор Пак Ни Ён
В ролях: Чо Чжэ Хён, Ли Ын У, Янг Джу Сео и другие
Kim Ki-duk Film
Южная Корея
2013

«Мёбиус» – фильм, снятый явно впопыхах, между делом, за три копейки. Подобной непритязательностью картина маскирует свою значительность: этот отчаянный фильм-жест (недаром это немое кино, полностью лишенное диалогов) явно подводит черту под идиосинкразической деятельностью печально известного режиссера, подверженного спадам и кризисам, но не теряющего способности возрождаться и удивлять. Новый фильм – без сомнения, программное заявление корейского «анфан террибль», в котором он, как ленту Мёбиуса, старательно выворачивает наизнанку свои личные комплексы и доводит до абсолютного предела, разоблачения, самопародии «азиатский экстрим» и принесший ему фестивальную славу «театр жестокости». Даже страшно подумать, о чем Ким Ки Док будет теперь снимать дальше.

По сюжету молодой парень становится жертвой безумств своей матери: убедившись в измене гулящего мужа, она совсем уж собралась отрезать тому половой член, но под раздачу, как водится, попадает невинный, тихо мастурбировавший у себя в комнате сын. Мучимый раскаянием отец отправляется в госпиталь и просит врачей ампутировать чудом уцелевшую часть тела – чтобы потом, когда наука дорастет, пришить ее не нюхавшему половой жизни подростку. Это лишь самое начало прихотливо придуманной, абсолютно невероятной истории, побивающей рекорд не только по количеству отрезанных гениталий (кое-кому в фильме их умудряются удалить даже дважды), но и по частоте заглядывания персонажам в трусы.

В трусах же при таких раскладах смотрящего может ожидать исключительно экзистенциальная пустота, являющаяся в буддийской традиции главным смыслом всего сущего и единственной дорогой к просветлению. «Каков же первый и главный принцип святого учения Будды?» – спрашивает китайский император Ву у Бодхидхармы в одном дзэнском коане. Бодхидхарма отвечает на это: «Пустота, не святость».

В святости полусвихнувшихся, осатаневших в перманентном желании плотских удовольствий героев Ким Ки Дока традиционно не упрекнешь. При отсутствии гениталий персонажи «Мёбиуса» исхитряются удовлетворять свои низменные инстинкты… раздиранием кожи стоп и кистей рук (информация о новых методиках рукоблудия быстро находится во всезнающей Всемирной сети) или, что еще лучше, возвратно-поступательным шевелением ножа в теле. То, что обычно приносит смерть, у Ким Ки Дока доставляет райское наслаждение. Избыточное нагромождение перверсий – сколь травматичных, столь и умозрительных, за гранью реального воплощения, – заставляет вспомнить труды маркиза де Сада: они тоже были чистейшей фантасмагорией, злой пародией на не поддающиеся христианскому смиренно-обузданию человеческие порочность и плотоядность. За богоборческой крамолой и плакатным аморализмом у де Сада скрывалась робкая и наивная мечта о недостижимом идеале. В отличие от безумного маркиза – его, как и Кима, до сих пор упрекают в низкопробности и графоманстве, – корейский маэстро точно знает путь достижения просветления.

Усекновение членов в картине, которую только дурак может истолковывать буквально, конечно, есть метафора отрешения от безумств похоти и страстей, разрушающих человека. Преодолеть изнурительные безумства плоти можно только войдя в пустоту. Ким Ки Док находит для этого радикальный и эффективный способ. Чик, и готово. И даже медитаций особых не требуется.

Зачарованный европейскими культурными мифами автор «Самаритянки» и «Пьеты» с полным правом мог бы назвать новый фильм «Медеей»: обезумевшая от ревности мать в его апдейте древнегреческого сюжета пусть и не убивает сына, зато сжирает сыновний член, таким образом уничтожая его символически, не говоря уже о потенциальных внуках. Однако самому оголтелому своему опусу автор присваивает фамилию немецкого математика и механика XIX века, который открыл феномен, получивший название «лента Мёбиуса». Замкнутая в кольцо, перевернутая на стыке изнаночной стороной, лента Мёбиуса по факту имеет только одну поверхность, то есть между ее внешней и внутренней стороной нет разницы. Неудивительно, что в этой фигуре сакральной геометрии кто-то находит образ, отражающий принцип устройства Вселенной, кто-то видит символ Бога, сотворившего мир из самого себя, а кто-то – лаконичное описание реальности, устроенной дуально, часто неделимой на добро и зло и потому не признающей единую силу, стоящую за всем сущим.

Для мастера Кима фатально перекрученная лента Мёбиуса воплощает, вероятно, идею имманентной извращенности самого устройства человеческой жизни – от рождения во грехе до смерти в нечистотах. Ее, этой жизни, неостроумный, необъяснимый и неразрешимый оксюморон. Как и де Сад, отрицавший эротическую неприкосновенность матери (женщина получает удовольствие при зачатии, поэтому ребенок не обязан благодарить ее за свое рождение,

и какие бы то ни было обязательства по отношению к ней совершенно излишни), Ким Ки Док часто живописует в своем кино размашистые сцены ницеста. Обращение к этой теме в «Мёбиусе» после «Пьеты», предположившей «нетрадиционную» связь Христа с Богородицей, носит характер холодного математического построения, теоремы.

«Что есть семья? Что есть вожделение? Что есть гениталии? – вопрошает Ким в предпосланном картине обращении к традиционно ничего не сообра-

«Мёбиус»

жающей прессе. – Семья, вожделение, гениталии – с самого начала это одно. Я отец, мать – я, а мать – это отец. Изначально мы рождаемся в вожделении, в вожделении к воспроизводим свой род. Вот почему мы связаны в одно, как лента Мёбиуса, вот почему я завидую себе, ненавижу себя, люблю себя».

Оставляющий приятное ощущение скрежета железа по стеклу «фильм отвращения», залихватская эротическая парабола, бесстыдная сказка для взрослых, обернувшись лукавой буддийской притчей, на поверку оказывается философским, абстрактным высказыванием о мироздании и его фатальных несовершенствах, отрицающих существование Бога. ✦

Елена Плахова

ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО В КОРОВНИКЕ

«Том на ферме»
Tom la ferme
Авторы сценария Мишель Марк Бушар, Ксавье Долан
Режиссер Ксавье Долан
Оператор Андре Турпен
Художник Колумб Рэбж
Композитор Габриэль Яред
В ролях: Ксавье Долан, Пьер-Ив Кардинал, Лю Руа, Эвелин Брошу, Мануэль Такрос, Жак Лаланд, Эрик Карон, Калеб Лэндри Джонс, Мельди Сюпар и другие
MK2 Productions
Канада – Франция
2013

Как и во многих других картинах венецианской программы, большая часть действия «Тома на ферме» происходит в одном доме, фокус внимания направлен на семью как взрывную ячейку общества. Как и в других семьях, в этой есть свой деспот – молодящаяся дама с нежной улыбкой, мать двух взрослых сыновей (ее со знанием дела и с оттенком безумия играет известная канадская актриса Лю Руа). Старший из сыновей, Франсис, с утра до ночи вкалывает на ферме, младший, Гийом, предпочел более интересную жизнь: сбежал в город, а вернулся в гробу. На похороны приезжает Том, бойфренд умершего (в его роли Ксавье Долан, он же режиссер картины), пишет на салфетке прочувствованную похоронную речь. Но ему не удастся ее произнести, а то, с чем столкнется герой на мирной ферме, скорее будет напоминать театр военных действий.

Ксавье Долан, двадцатичетырехлетний канадец из Квебека, ворвался в киноиндустрию, как беззаконная комета, и сразу был признан вундеркиндом, одной из самых ярких звезд современной киножизни. В двадцать он уже представил в «Двухнедельнике режиссеров» свое фирменное сочинение – пронзительную лирическую драму с элементами комедии «Я убил свою маму» и заработал титул самого молодого участника каннских программ. Потом картина триумфально прошла по миру, завоевала кучу призов, в том числе и в Москве на фестивале «Тотальное/Завтра» (приз с самыми лестными сопровождающими словами вручал Александро Ходоровски). Долана объявили наследником Франсуа Трюффо и Вонг Карвая.

Юбер, юный герой того дебютного фильма, «бунтовщик без причины», убивал маму-зануду только фигурально, сообщая о ее смерти в школе, чтобы не выполнять неприятное задание (прямая цитата из «400 ударов»). Что касается неуставных отношений Юбера с другом, они были показаны без всякого ханжества и при этом весьма сдержанно. Главный конфликт фильма строился на столкновениях сына с матерью. Ей Долан подарил бурлескный феминистский монолог на грани самопародии в стиле Альмодовара, а себе отвел смелую по откровенности роль фрустрированного юноши-гея.

С тех пор Долан практически каждый год поставляет по фильму, и все они, посвященные теме «невозможной любви», становятся событиями крупнейших фестивалей. В «Воображаемой любви» режиссер берет в качестве образца другой шедевр Трюффо – «Жюль и Джим» – и интерпретирует его в терминах современного фэшн-дизайна. «И все же Лоранс», драма тридцатипятилетнего

«Том на ферме»

мужчины, который внезапно решил поменять пол, воспроизводит атмосферу 1990-х годов (ныне уже «ретро») через моду и музыку. Мода и музыка, а также живопись, играют огромную роль в фильмах Долана: и той, и другой, и третьей он профессионально занимается помимо кинорежиссуры. В его картинах невероятно чувственный саундтрек и часто присутствует намек на любимых художников – то на Густава Климта, то на Джексона Поллока.

С «Томом на ферме» в мир Долана входит еще один вид искусства и еще один источник эмоциональности – театр. Сюжет картины взят из пьесы квебекского драматурга Мишеля Марка Бушара. Ее внутренний стержень – контраст между столичным Монреалем и квебекской провинцией, пускай даже дело происходит всего в паре часов езды от мегаполиса. Монреаль – центр утонченной культуры, город бытового комфорта и изощренной рекламы: недаром Том вместе со своим покойным другом работали в рекламном агентстве. Но это также «город грехов», существенное место занимает в нем декадентская гей-культура. Фильмы Ксавье Долана – ее законная часть, хотя он и обращается к более широкой аудитории.

Расположенная в двух шагах «провинция» – это не просто другой уклад, но как будто другая эпоха. Люди здесь живут деревенской трудовой жизнью, они необщительны и консервативны, а к столичным модам и новациям относятся с подозрением. Их можно с равным основанием назвать честными тружениками и косными обывателями: и то и другое верно.

Когда изнеженный Том с дизайнерской прической, в причудливом наряде появляется – словно чудо-юдо – на ферме, он попадает в абсолютно чуждый ему мир. Мать как будто бы не догадывается об ориентации младшего сына, а его старший брат грубо наезжает на Тома, запрещая ему затрагивать запретную тему: даже если на самом деле все всё понимают, об этом в гомофобском обществе не принято говорить. Мало того, гость должен поддерживать легенду о том, что у покойного была девушка по имени Сара, а вскоре по требованию брата даже вызвать на ферму свою сотрудницу из рекламного агентства, чтобы она сыграла перед матерью роль мнимой невесты.

Главный сюжет, однако, разыгрывается между Томом и братом покойного Франсисом (Пьер-Ив Кардинал). Этот брутальный молодой мужчина оказывается ловким манипулятором и садистом: фактически он держит Тома в заложниках и втягивает его в извращенную опасную игру. Но героя как раз привлекает запах опасности, кроме того, Франсис генетически напоминает ему потерянного любовника. Унижая Тома и издеваясь над ним, Франсис в то же время тянется к нему, явно испытывая подспудное влечение. Возникает гротескный альянс: его апофеозом становится жестокое танго, которое двое мужчин исполняют не где-нибудь, а в коровнике. И когда Сара призывает Тома срочно бежать с этого зловещего хутора, тот колеблется: он уже пристрастился к сельхозработам, научился доить коров и вообще, кажется, нашел свое счастье. Получается ироническая притча на тему «стокгольмского синдрома», но это только одна из возможных трактовок. Нам по опыту ближе другая – в духе советских фильмов о перевоспитании городских умников и очкариков колхозным трудом. Только с принципиально другим поворотом – в сторону экзистенциального триллера с сильным ощущением саспенса и навязчивого кошмара.

Долана часто сравнивают с Франсуа Озоном, который еще в школе поставил короткометражку о мальчике, убившем своих папу и маму, пригласив на главные роли собственного брата и родителей. Долан тоже почти в каждом фильме снимает своего отца – актера Мануэля Тадроса: в «Томе на ферме» он играет бармена, который открывает глаза главному герою и возвращает его к реальности. Сближают обоих режиссеров и тяга к искусству стилизации, и вкус к интерьерным съемкам, и бисексуальная сюжетика. У обоих прослеживается явная связь с традициями французского романа – от эпохи Просвещения до Пруста, на которого Долан прямо ссылается в фильме «И все же Лоранс». Но в сравнении с холодноватым пессимистом Озоном в Долане больше юного пыла, темперамента и веры в побеждающую силу чувств. Возможно, потому, что он уроженец Нового Света, где слой культуры не так заметно отделяет человека от варварства.

После «Тома на ферме» рецензенты тут же принялись искать в Долане Хичкока – как раньше искали Трюффо и Озона. Льстецы также сравнили картину с триллерами Романа Поланского. С неменьшим основанием можно было бы вспомнить ранние ленты Бертолуччи с их «революционной чувственностью» – тем более что он возглавлял в этом году венецианское жюри. Кто-то, в том числе на этом основании, прочил Долану главную награду, но, видимо,

принял желаемое за действительное: дело ограничилось неофициальным призом ФИПРЕССИ. Фестивальные призы – дело суммы благоприятных обстоятельств и счастливого случая. К Долану они еще придут, да и сейчас уже он накопил их достаточно для своего возраста.

Герой фильма «Я убил свою маму», посмотрев «Титаник», пишет письмо своему кумиру Леонардо Ди Каприо: милое подмигивание в сторону высокобюджетного кино, которое канадцы, особенно франкоязычные, немного презирают и которому немного завидуют. Уже тогда можно было не сомневаться, что продюсеры моргнут в ответ Долану с предложением перестать партизанить и мало-помалу влиться в регулярную армию киноиндустрии. Так и произошло: режиссер уже чуть было не начал снимать свой первый англоязычный фильм – политический триллер «Жизнь и смерть Джона Ф. Донована». Но остановился – и, предпочтя квебекский патриотизм, занялся «Томом на ферме».

Долан по-прежнему находится на другой – альтернативной – территории. Главное в его фильме то, что это стопроцентно авторское творчество, хоть и в оболочке жанра. Со всеми вышеперечисленными авторами Долана объединяет безошибочное чувство кино, которое пробивает и театральность конструкций, и жанровых стилизаций. «Тома на ферме» невозможно представить без осенних пейзажей Квебека – тревожных, тронутых туманом кукурузных полей и лесов, прошивающих их нитей дорог. Пространство кадра у Долана никогда не бывает плоским в данном случае можно сказать, что это искривленное пространство, отдающее бездной и клаустрофобией, из него невозможно вырваться, как из кошмарного сна. Том должен на своей шкуре почувствовать мертвую хватку провинции – словно покойный друг тянет его за собой в иной мир.

Точно так же объемна завораживающая музыка Габриэля Яреда. Но при всей этой чувственности Ксавье Долан как представитель франкоязычной культуры сохраняет рациональное начало. Оно позволяет ему контролировать самые рискованные жанровые построения, а также собственную работу как актера: ведь снимать кино такой интенсивности и самому в нем играть – задача не из легких. Долан, сам сценарист, постановщик, дизайнер и исполнитель, – один из тех немногих режиссеров нового века, кто наделен некоторой фантазией, равно драматической и комедийной, кто способен создать посредством камеры, дизайна и буйного воображения свой индивидуальный мир.

Только не надо искать в нем «новой искренности» – это уже давно не новое понятие явно устарело. Не надо и говорить, что «Долан талантлив, но пока не нашел своей темы». Он работает в культуре, где технологии важнее сюжетов, а формы исполнения эффектнее идей. Как и Озон, он искренен и одновременно играет в искренность. Он делает кино, полное беспокойства и изменчивости, воздействующее на зрителя не только внешней зрелищностью, но и внутренним эротическим напряжением, выпивающее из него энергию и никогда до конца не удовлетворяющее. В этом смысле «Том на ферме» – подлинно современное искусство, соответствующее ст. Архитектура нашего времени, музыка, компьютерные игры, Интернет, телевидение и кинематограф по своей природе психоделичны, агрессивны и, обольщая, «съедают» нас. Но мы сами идем навстречу этому обольщению. Как Том идет навстречу фермерским соблазнам. +

Вадим Рутковский

ПАРАД ПЛАНЕТ

«Побудь в моей шкуре»
Under the Skin
По одноименному роману
Мишеля Фабера
Авторы сценария *Уолтер Кэмбелл, Джонатан Глейзер*
Режиссер *Джонатан Глейзер*
Оператор *Дэниел Лэндин*
Художник *Крис Оддс*
Композитор *Мика Леви*
В ролях: *Скарлетт Йоханссон, Пол Брэннеган, Джессика Мэнс, Линзи Тейлор Маккей, Кристоф Гадек, Майкл Морленд, Джо Шула, Скотт Даймонд, Адам Пирсон*
Nick Wechsler Productions, JW Films, Film4, BFI, Silver Reel Entertainment, Creative Scotland
Великобритания – США
2013

Сжалась ночь черная вода,
а на дне – города.
Евгений Головин,
перепетый Василием Шумовым

Фильм Under the Skin, получивший в России – следом за романом – не вполне адекватное название «Побудь в моей шкуре», самый странный фильм года. Элементарный, как фантастика категории B, монотонный, как хмурые пейзажи Северного Ланаркшира, ритмичный, как порно. И резкий – как та же дешевая фантастика, в книжном формате существующая под мягкой обложкой и на грошовой газетной бумаге. Гипнотический, как те же неуютные пейзажи местности, маркированной на картах Google словосочетанием Scotland, UK. Непредсказуемый – как порно, где главной протагонисткой оказывается Скарлетт Йоханссон (только что в «Страстях Дон Жуана» против порно восстававшая). Опасно граничащий с видеоартом, больной и нежный, преисполненный – разве такое возможно? – искренней любовью к человеческому роду, обжившему планету, которой часто и охотно ставят ноль. Это нечто (the Thing, если пользоваться терминологией фантаста Джона Карпентера) подписано именем сорокавосьмилетнего Джонатана Глейзера, гениального клипмейкера, существующего в кинематографе на птичьих правах. Возможно, еще одного великого режиссера XXI века, на великие режиссерские имена достаточно скупого.

Сюрприз, сюрприз, да здравствует сюрприз

«Побудь в моей шкуре» – экранизация одноименного романа: датирован 2000 годом, написан Мишелем Фейбером, или Майклом Фабером; черт знает, как правильно произносить имя этого голландца, выросшего в Австралии, а теперь живущего и работающего в Шотландии. «До публичной известности многие в Шотландии считали, что я женщина, – откровенничал Мишель в интервью. – Имя странное, плюс в моих романах сильные женские характеры». С этим не поспоришь. Лора из Under the Skin – тезка легендарных героинь Отто Преминджера и Дэвида Линча – сильнее всех: в силу своего внеземного происхождения. О том, что будет происходить в фильме Глейзера, читавшие первоисточник могли догадаться: засланная на Землю инопланетянка обслуживает корпорацию, специализирующуюся на поставках человечины – большого звездного деликатеса, добывая плоть доверчивых хичхайкеров, что клюют на соблазнительные формы ее земной оболочки. Сюрприз в том, что Глейзер напрочь вымарал всю сатирическую составляющую романа, сосредоточившись исключительно на метафизике.

Большое ко(с)мическое путешествие

Глаза Скарлетт Йоханссон – хлоп-хлоп – смотрят на голубую планету: ее путь с Сатурна (или как там называется родная галактическая субстанция) остается за кадром – как и судьба какой-то дохлой проститутки, в чье роскошное тело вселяется инопланетная гостья. Миссия выполнена, теперь здесь, на Земле, она – Лора, аутичный, внимательно вглядывающийся в мир за лобовым стеклом и несмело овладевающий английским языком водитель, подбирающий случайных попутчиков-мужчин. Недостатка в таких нет: кто откажется сесть в машину, за рулем которой девушка с внешностью Скарлетт Йоханссон? У Лоры есть связной – мотоциклист (уместно ли здесь вспоминать ангелов смерти в мотоциклетных шлемах у Кокто?), но, уверен, она бы справилась с заданием и без дополнительной помощи. Подозреваю, что и перед соблазном отдать себя в полное распоряжение этого создания не устоял бы никто – даже зная о последствиях. А такой шаг – в земной терминологии – смертелен.

Про то, что Скарлетт Йоханссон играет инопланетянку, использующую плоть земных мужчин, было известно заранее. Но как будет поставлен процесс поглощения, представить было невозможно: никакого тупого каннибализма, но фантастической силы эпизоды, в которых мужчин, бредущих за Лорой с эрегированным членом наперевес, поглощает и растворяет черная вода. Сладкий кошмар, пробуждение от которого болезненнее исчезновения. Возможно, лучший исход для существ, уже в детстве осознающих конечность пребывания на Земле.

Этиология и патогенез

В фантастическом кино есть свои платформы, если угодно, черные монолиты, к которым – осознанно или нет – апеллируют многие творцы. Есть магическая «Космическая одиссея» Кубрика, которую не грешно помянуть и глядя на виртуозную по исполнению, но примитивную по посылу «Гравитацию» Альфонса Куарона, соседствовавшую с картиной Глейзера в программе 70-го Венецианского фестиваля, и погружаясь в космический пролог глейзеровской «Шкуры». При желании эту работу можно вписать в целый ряд психоделических фильмов, где пришельцы пробуют – не обязательно на зуб – флору и фауну Земли: под рукой хотя бы квазимюзикл «Земные девушки легко доступны» визионера Джулиана Темпла, британца, чья биография режиссера-клипмейкера и музыкальные вкусы

сходны с глейзеровскими. Но сколько бы аналогий ни подкидывал наш ум, Under the Skin останется уникальной вещью в себе.

Пытаться выведать у Глейзера, что он имел в виду, каков его метод, – гибельное занятие. «Я не тот человек, у которого стоит спрашивать» – его излюбленная отмазка. Он охотнее говорит о любви к кошкам (точь-в-точь как другой великий неортодоксальный фантаст Крис Маркер) – «они так красиво бесшумны, всегда сами могут позаботиться о себе, завораживающе дерзки и так здорово скребутся», – чем о своей работе.

В 1990-е он превращал в кино клипы, создавая вольные экранизации популярных песен. Самый грандиозный пример – Rabbit in your headlights, видео по мотивам трека UNKLE с альтер эго Леоса Каракса Дени Лаваном в главной роли: кто видел хоть раз, никогда не забудет бомжа (или ангела?) в куртке-парке, бредущего по ночному хайвею. Кстати, Лаван не единственный знаковый актер, использованный Глейзером: в клипе Karma Police на песню Radiohead он снимал угрюмо нездешнего Лайоша Ковача, заимствованного из «Войцека» Яноша Саса. В формате короткого клипа Глейзеру стало предсказуемо тесно – он попробовал себя в традиционном полном метре гангстерской драмой «Сексуальная тварь» (2000), еще укладывавшейся в привычные жанрово-нарративные рамки. Но спустя четыре года создал «Рождение», отобранное Марко Мюллером в венецианский конкурс, освистанное (как и «Побудь в моей шкуре») на первом показе, но скоро приобретшее едва ли не культовый статус (насколько уместно в новом веке говорить о культовом статусе в принципе). Такая же участь предначертана избранным музыкальным альбомам: обескураживающие при первом прослушивании, они обретают ценность с годами, обрастая воспоминаниями и присовокупляя личный опыт меломана.

Диковинный фильм «Рождение» начинался с невозможного в жанровом кино четырехминутного пробега героя по нью-йоркскому Централ-парку. Пробега, завершавшегося скоропостижной смертью персонажа – и последующим явлением мальчика с сердитыми глазами в дом героини Николь Кидман. «Я – реинкарнация твоего мужа», – говорил зловещий ребенок, и Кидман, точнее, ее экранная Анна, верила. Потому что тот ускользающий от адекватного пересказа фильм в конечном счете оказывался посвящением вере, мистическому и жизненно необходимому элементу.

Сегодня Глейзер заново изобретает жанр sci-fi, чтобы выступить опять же невозможным в XXI веке гуманистом старой школы. Выше я заметил, как оригинально и в общем и целом неописуемо решает он сцены метаморфоз земной плоти. Но галлюцинаторные образы – его конек. Как в почти каждом своем клипе Глейзер предлагает смотрящему довериться логике сна. И земную повседневность, в которую погружается Лора, он снимает будто глазами пришельца. Здесь возможны разные исходы. Глейзер выбирает самый человечный – почти как Вим Вендерс, в своем «Небе над Берлином» убедивший ангелов предпочесть промозглое берлинское утро и никотиновый дурман рок-клубов заоблачным райским кущам. Безразличная к боли и крови Лора постепенно, против воли, позволяет человеколюбию проникнуть под свою заемную кожу. В одном из эпизодов появляется дальний родственник линчевского Джона Меррика – современный Человек-слон, и эта уязвимая, даром что покрыта грубой складчатой кожей, тварь станет первой из тех, кому alien в обличье божественной Скарлетт оставляет жизнь. Ей самой повезет меньше, возможно, Земля и вправду заслужила ноль за поведение. Но Глейзер отказывается верить в это. Вера создана для другого. ◆

Андрей Плахов

КОРОЛЕВА ГОВОРИТ

«Филомена»
Philomena
По роману Мартина Синклера
«Потерянный ребенок
Филомены Ли»
Авторы сценария Стив Кулак,
Джефф Поуп
Режиссер Стивен Фрирз
Оператор Робби Райан
Художник Алан Макдональд
Композитор Александр Деспла
В ролях: Джуди Денч, Стив Кулак
Baby Cow Productions, Magnolia
Mae Films, Path, BBC Films, BFI
Великобритания
2013

«Филомена» – типично оскаровский фильм. Премьеры таких картин происходят обычно на фестивале в Торонто именно там впервые прозвучал «Король говорит!». Оба британских фильма построены на реальных событиях, оба полны эмоций, юмора и актерского совершенства. Правда, до Торонто «Филомена» была показана в Венеции, что тоже объясняется традицией: режиссер картины Стивен Фрирз уже представлял здесь «Королеву».

В британской актерской семье две королевы – Хелен Миррен и Джуди Денч. И даже когда они играют героинь, далеких от престола, от их королевской ауры трудно отделаться. Джуди Денч, Дама-Командор ордена Британской империи, никогда еще не воплощалась в такую наивную простолюдинку, как в «Филомене», однако она все равно выглядит народной королевой – мудрой, добросердечной, но при необходимости решительной, властной, готовой отбрить любого, кто перейдет некую невидимую черту.

Сюжет фильма основан на получившем широкий резонанс журналистском расследовании: его опубликовал Мартин Синклер под названием «Потерянный ребенок Филомены Ли». Это была история женщины, чью жизнь сломали в монастыре, куда она имела несчастье загреметь в глубокой юности. Забеременев на почве первой влюбленности, Филомена оказывается насильственно разлучена с рожденным вне брака сыном: монастырские святоши не прощают грехов молодости. Следы своего отпрыска она находит только спустя полвека в Америке, и ей непросто смириться с тем, что сын вырос геем и в цветущем возрасте умер от СПИДа. Но непросто – не значит

невозможно. Джуди Денч для того и понадобилась, чтобы с присущей ей объемностью актерской оптики безупречно сыграть и чувствительную мелодраму, и иронический комедию, а именно такой крен задал своему судну капитан этого проекта Стивен Фрирз.

Чтобы в правильных пропорциях соединить сентиментальность с сарказмом, прежде всего требовалось преобразовать документальную историю в полноценный игровой сценарий. Эту операцию блистательно выполнили Стив Кутан и Джефф Поуп, а первый из них еще и сыграл Снуссмита. Этот легкий остроумный, антиклерикально заточенный сценарий справедливо был отмечен призом в Венеции, уже не первый раз показывающей кукиш католической церкви (вспомним «Золотого льва», присужденного «Сестрам Магдалены»). «Филомене», явно лидировавшей среди мейнстримовской критики, тоже прочили награду более высокого ранга, но в жюри не без оснований рассудили, что ну фильма, и у Денч все впереди: отыграются на «Оскаре».

Роль Филомены с полным основанием можно назвать бенефисной для актрисы, однако трудно переоценить ту профессиональную поддержку, которую оказывает ей Кутан – еще один высший профессионал британской актерской школы. Между ним и Денч возникает полная профессиональная «химия», хоть и без намека на эротизм. Из того, что называют supporting role, Кутан создает многомерный персонаж, не менее занимательный, чем Филомена. Начнем с того, что Мартин Снуссмит известен как корреспондент BBC в Москве, издавший несколько книг о современной российской политике: в фильме недаром упоминается про его планы написать книгу о «кровавой российской истории». Однако мы знакомимся с героем в момент обострения профессионального кризиса и охлаждения интереса к России (параллель с самим Фрирзом, снявшим после «Королевы» подряд несколько неудачных фильмов; в «Филомене» он опять поднимается на пик своей формы).

Хотя мелодрама о разлученных с детьми матерях никак не территория Снуссмита, волею случая и подчиняясь интуитивному порыву, он все же берется за расследование и едет вместе с Филоменой в Америку, где их ждет поистине эмоциональное путешествие, а также сюрпризы самопознания. Путешествие финансировано издателем будущей книги в расчете, что она окажется сенсационной и коммерческой. Тем сильнее разочарование, постигшее журналиста, когда героиня отказывается печатать «постыдные» результаты их поисков.

Кутан изображает своего героя циником-агностиком, элегантно, но все же явственно утрируя характерные черты журналистов левой ориентации. Особенно пикантным выглядит в его расследовании тот факт, что сын Филомены работал в откровенно правой команде Рейгана и вынужден был не выпячивать свое гейство. Двойная мораль – неисчерпаемый источник комизма, и Фрирз с Кутаном сполна этим пользуются. Во многом как комедию воспринимает авантюру, в которую он ввязался, и Снуссмит. При встрече с такой законченной простушкой, как Филомена, проведшая полжизни в звероватом монастыре и вопреки всему сохранившая веру в божий промысел, у него все внутри переворачивается от утробного смеха. И он периодически выводит этот смех наружу, как только Филомена сморозит что-то особенно дикое. На его стороне практика элитного существования в дорогих отелях и бизнес-классах, в то время как Филомена привыкла считать копейки и с приятным удивлением обнаруживает, что шампанское в самолете дают на халяву. Но поразительным образом победительницей в этой дуэли характеров, опытов и мировоззрений чаще всего оказывается не

он, а она. Наивность и цельность чувств дают фору усталому всезнанию, и, разумеется, Джуди Денч удостоверяет победу своей королевской печатью. Потому что только королева может позволить себе такую степень простоты, иначе в нее никто бы не поверил.

Так они и путешествуют по Новому Свету: она в надежде встретить если не самого сына, то хотя бы его следы; он – понукаемый профессиональным азартом, а также своим издателем. А потом траектория путешествия выводит их к началу, возвращая в тот же самый ирландский монастырь, настоятельница которого фактически продала ребенка в американскую семью и всю жизнь мешала попыткам матери и сына разыскать друг друга. Так что святость святостью, а коммерция коммерцией: испокон веков отлично работающее сочетание на территории от Британии до Московии. Но в то время как Сюзанна мечет стрелы гнева в «fucking catholics», Филомена, как истинная королева, еще и милосердна, она умеет прощать. И атеисткой она уже никогда не станет.

«Фильмета»

Положенная в основу этого классически совершенного фильма история – одна из многих подобных, случившихся в Ирландии в середине прошлого века и питающих поныне не зажившие травмы. Книга Сюзанны уже помогла многим матерям найти своих детей. Фильм помимо художественной послужит и этой цели. ✦

Антон Долин

ЧЕРНЫЙ ЯЩИК

«Крепчает ветер»
Kaze tachinu
Автор сценария, режиссер
Хаяо Миядзаки
Художник Кёдзи Такэути
Композитор Дзё Хисаиси
Studio Ghibli
Япония
2013

Мультфильмы Хаяо Миядзаки – настоящая энциклопедия полетов. Кажется, японский гений собрал все возможные способы отрыва от Земли: даже беглый их перечень впечатляет. Из известных науке – воздушные крейсеры и ракеты в «Конане, мальчике из будущего», планеры в «Навсикае из долины ветров», летающие корабли в «Небесном замке Лапута» (там же левитация – от маленького камешка до целого острова), гидропланы в «Порко Россо». Из общепринятых в фольклоре – метла в «Ведьминой службе доставки», дракон в «Унесенных призраками», превращение в птицу в «Шагающем замке». Причина столь пристального внимания к технологии и практике полета общеизвестна: отец и дядя будущего режиссера конструировали и строили самолеты, сам он мечтал стать инженером – но выбрал анимацию, в которой и использует нерастраченную любовь к перемещениям по воздуху.

Преимущества анимации перед живописью выразительней всего явлены в самом, до недавнего времени, личном мультфильме Миядзаки – легендарном «Нашем соседе Тоторо». Две девочки, скучающие по отправленной в больницу маме (так же сам Хаяо тосковал по вечно больной и отсутствующей матери), заводят дружбу с лесными духами. В одной из ключевых сцен героини выкатываются из дома ночью, чтобы вместе с новыми знакомыми принять участие в магическом ритуале – призвании урожая. Целый лес вырастает на глазах, а Тоторо, гигантский плюшевый зверь с неотразимой зубастой улыбкой, прижимает девочек к своему мягкому животу и бесшумно взлетает над лесом. Аналогов этой таинственной технологии не найдешь ни в технической, ни в художественной

литературе: Тоторо взлетает на приспособлении, напоминающем волчок, и свободно носится в воздухе, управляя скоростью и направлением полета.

Художественный вымысел и талант рисовальщика отмечают победу над законами логики и физики. Миядзаки показывает, как сестры просыпаются на следующее утро: обнаружив вместо тропических зарослей скромные зеленые ростки, они все равно счастливы: волшебный сон оказался вещим. Так фантастика и мечта, не противоречась единственной реальности, все-таки меняют ее облик, а сновидение в гипертрофированной форме отражает мучительный

«Крепчает ветер»

процесс взросления, превращая его в подобие игры. Здесь ключ к грандиозной эскапистской эпопее, в которую складываются все мультфильмы Миядзаки. Десятилетия почти бесперебойного парения с редкими переры вами на другие стихии – земли, как в «Принцессе Мононоке», или воды, как в «Рыбке Поньо». Но рано или поздно приземление становится неизбежным. «Крепчает ветер», одиннадцатый и, по словам автора, его прощальный полнометражный фильм, ознаменовал весьма жесткую посадку. Иные даже увидят в нем крушение.

А начинается он с того же: с полетов во сне. Идиллический пейзаж старой Японии – такую панораму можно увидеть только с большой высоты – сменяется сценой, в которой подросток, оседлав живой самолет-птицу, взмывает к небесам и несется через родной город. Соседи машут ему с земли, в небе сияет солнце, к которому новоявленный Икар подбирается все выше. И вдруг в небе возникает военный бомбардировщик, а на лице перепуганного пилота вырастают уродливые очки. Его взгляд затуманивается – он вот-вот рухнет вниз. И проснется. Падение и есть пробуждение: в этой драматичной сцене

весь пафос и сюжет грядущего фильма, вольной биографии Дзиро Хорикоси. Близорукий интроверт, по состоянию здоровья не могший претендовать на героическую профессию пилота, стал самым талантливым авиаконструктором 1930-х годов, создав на зарплате у компании «Мицубиси» легендарный истребитель «A6M Зеро» – смертоноснейший из самолетов второй мировой. Так фантазер и интеллигент с тонкой душевной организацией придумал универсальную машину уничтожения, а идеалист и мечтатель Миядзаки снял об этом шокирующе беспощадный фильм.

«Крепчает ветер»

«Крепчает ветер» – картина резких контрастов, первый из которых – между формой красочного мультфильма и прозаичным, предельно далеким от сказки материалом (стоит напомнить, что Миядзаки всегда снимал свое кино исключительно для детей, написав на эту тему немало теоретических трудов). Другой внутренний конфликт заложен на уровне сюжета: бессобытийная, лишенная драматизма история профессиональной карьеры инженера рассказана параллельно с остроромантической историей его влюбленности в красавицу художницу Наоко и их кратковременного брака, прерванного смертью невесты героя от туберкулеза. Эта трагедия позаимствована из автобиографической прозы Тацуо Хори, современника Хорикоси, удивительно похожего на него внешне: с фотографий обоих прототипов героя на нас смотрят щупленькие очкарики с отсутствующим, заблудившимся где-то в других мирах взглядом.

Название фильма копирует название повести Тацуо Хори, в свою очередь, взятое из Поля Валери, из его знаменитого «Кладбища у моря»: «Крепчает

ветер!.. Значит – жить сначала!» В фильме Миядзаки Дзиро читает книгу французской поэзии, сидя на подножке поезда, неторопливо едущего через сонную довоенную Японию. Он готов подхватить на лету сорванную ветром шляпу симпатичной соседки, а та – брошенную им поэтическую строчку: это первая встреча с Наоко. Безупречно зарифмованная режиссура частной жизни спотыкается о сценарий Большой Истории. Легкий ветерок оборачивается ураганом: поезд настигает Великое землетрясение Канто, случившееся 1 сентября 1923 года. Точная датировка возникает в анимации Миядзаки впервые, моментально перемещая его верного зрителя в новую систему координат.

Катастрофический размах этого эпизода не имеет прецедентов ни в творчестве режиссера, ни в анимации как таковой, хоть и вызывает в памяти еще один шедевр студии Ghibli – «Могилу светлячков» Исао Такахаты, в которой другие мальчик и девочка, столь же невинные и беспомощные, становились жертвами страшной войны. Когда Миядзаки только начинал писать сценарий и закончил наброски к этой сцене, на следующий день после ее обсуждения с продюсером случилось сопоставимое по разрушительной мощи землетрясение, приведшее к аварии на АЭС «Фукусима». Нужно ли другое подтверждение тому, как реальность форматирует фантазию? Тень национальной трагедии с того дня легла на судьбы и радужные планы влюбленных героев Миядзаки, предопределив дальнейшую судьбу проекта, на тот момент находившегося в зачаточной стадии.

Однако, как бы ни крепчал ветер, необходимо жить дальше – и весь мультфильм подчинен банальной логике повседневности, с которой романтик Дзиро сражается на свой лад. Он корпит в своем скучном офисе над чертежами самолета-мечты, быстрого и свободного, как сама природа (чудак конструктор видит прообраз своего будущего творения то в изгибе кости съеденной за обедом скумбрии, то в размахе птичьих крыльев, то в форме игрушечного самолетика). Отправившись в предвоенную Германию для обмена опытом, радуется, как ребенок, встрече с великим Хуго Юнкерсом и возмущается тем, что его не пускают рассмотреть новейшие образцы военной авиатехники, но не тем, что на его глазах прямо на улице хватают и арестовывают людей. Мысли Дзиро, идущего мимо по заснеженной улице чужого города, заняты другим: услышав из чьего-то окна звуки шубертовского «Зимнего пути», он предается сладкой меланхолии, сравнивая себя с лирическим героем поэзии Вильгельма Мюллера.

Отчего я избегаю
Тех дорог, где все идут?
Отчего ищу тропинки,
Что по кручам скал ведут?
Ничего ведь я не сделал,
Чтоб людей мне избегать.
Что за глупое желанье
По пустыням все шагать?[1]

Реальная предвоенная Европа проваливается в романтическое прошлое – лет на сто назад, в доиндустриальный парадиз. Это тот мифический континент, который он видит в своих снах. Полномочным представителем Старого Света оказывается итальянский конструктор Джанни Капрони (Миядзаки традиционно привержен Италии, месту действия многих своих фантазий).

1. «Путевой столб» – из цикла «Зимний путь». Перевод Сергея Заяицкого.

Нестареющий ментор – жизнерадостный усач, одержимый мечтой о гражданской авиации, – первым объясняет Дзиро, что в снах возможно все. Ветер крепчает, но тем больше поводов поймать его порыв и вознестись с воздушной волной поближе к солнцу.

Название отсылает еще и к известному высказыванию Рёкана, поэта и важнейшего философа японского дзэн-буддизма: «Даже когда на Земле безветренно, великие ветра дуют высоко в небесах и влияют на нас». Понятие «великий ветер» можно отнести к Времени, с которым у Миядзаки специфические отношения. Его первая самостоятельная работа называлась «Конан, мальчик из будущего»: апокалиптический мир, разрушенный третьей мировой войной, получал новый шанс в лице подростка-супермена, родившегося уже после апокалипсиса и именно поэтому обладающего недюжинным оптимизмом и нечеловеческой силой. Такой же вестницей светлого Послезавтра во вселенной кошмарного Завтра была Навсикая. В ту же мифическую эпоху далекого будущего стремились Сээта и Падзу из «Небесного замка Лапута». Вечные дети, верные оттиски негласного канона анимэ, своим пубертатным идеализмом разворачивали тяжелый ход времени, замыкая ужасное будущее на идиллическом прошлом, запуская цикл цивилизации с нуля. Своего поэтического апогея образ обращенного времени достигал в «Шагающем замке», героиня которого Софи, превращенная злой колдуньей в старуху, по ходу действия не взрослела и старилась, а, наоборот, молодела.

«Крепчает ветер» – единственный фильм Миядзаки, в котором время неуправляемо и неподвластно героям. Оно, как буря или землетрясение, сносит на своем пути все препятствия. Противостоять ему невозможно: только спрятаться в галлюцинации, чертежи или книги. Западник, полиглот и модернист до мозга костей, Хорикоси отказывается жить в настоящем – и поначалу кажется, что ему удается от него ускользнуть. Именно в этом ощущается родство героя с автором. Давний друг и поклонник Миядзаки Джон Лассетер писал о его удивительном даре – способности останавливать время, отказываясь от западной логики беспрерывного развития сюжета. В последнем мультфильме мастера эта способность ярче всего явлена в развернутом эпизоде о пансионате, куда Дзиро уезжает, чтобы отрешиться от унылой повседневности конструкторского бюро, в творческий отпуск. Именно там после двухгодичной паузы он вновь встречает свою суженую Наоко.

В этих сценах, представляющих идейный и лирический центр картины, цитируются два ключевых произведения европейского «межвоенного» модернизма, каждое из которых в той или иной степени посвящено заморозке времени. Это «Волшебная гора» Томаса Манна, на которую в своих произведениях не раз ссылался Тацуо Хори, сам чахоточный больной, и «Под сенью девушек в цвету» Марселя Пруста. Как в «Волшебной горе», наивный герой застревает в туберкулезном санатории, расположенном в горной местности, где встречает людей из другого мира, берущихся за его «воспитание чувств». Самого выразительного из них, занесенного в Японию ветром переменчивых времен немца, Миядзаки назвал Каструпом, а озвучил эту роль давний соратник режиссера экс-глава международного отдела Ghibli Стив Алперт. Наоко же предстает как наследница прустовской Альбертины: та знакомилась с Рассказчиком в ателье импрессиониста Эльстира, эта – сама художница-импрессионистка; цвет ее картин отзывается в неправдоподобно насыщенной палитре всего фильма.

Ганс Каструп, выписавшись из санатория, уйдет на фронт и сгинет там без следа, Альбертину унесет вихрь других событий, но и она выветрится из жизни когда-то влюбленного в нее Марселя навсегда. Бумажный самолетик, превращенный влюбленным Дзиро в голубя-посланника, тоже упадет на землю. Недолгий штиль сменяется новым порывом времени, несущим Наоко к смерти от туберкулеза, а окружающий мир – к неизбежной войне. Лишь Хорикоси продолжает упрямо верить, что любой ветер может оказаться попутным.

Когда в начале фильма герой всматривается в звезды на ночном небе (он искренне верит, что это упражнение поможет ему улучшить зрение), его мечтательность и идеализм пронзительно трогательны. Чем дальше, тем губительнее кажутся эти качества. Пока друзья, коллеги, родственники Дзиро (портрет каждого из них набросан скупыми точными красками и начисто лишен мультипликационной преувеличенности) поддерживают иллюзию «остановленного времени», тот продолжает беззаботно витать в облаках, довольствуясь философскими беседами с выдуманным Капрони – Сеттембрини этой системы координат. Узнав о том, что недуг Наоко необратим и фатален, Хорикоси делает ей предложение и сочетается браком. У него нет даже собственной квартиры, он не способен ни обеспечить больную жену, ни ухаживать за ней, но ему важнее церемониальная красота жеста, чем его последствия. Будущее для него существует только в мечтах, и потому в нем нет места смерти и забвению. Последний акт любви Наоко к нему – не умирать в их общей спальне, а одеться, уйти и раствориться без следа, оставшись вечно молодой и прекрасной в галлюцинациях мужа-фантазера. Точь-в-точь «исчезающая Альбертина».

Пока Наоко уходит все дальше от дома, Дзиро напряженно всматривается в небо на испытаниях. Он не замечает военного начальства, заинтересованного лишь в создании максимально эффективного приспособления для массовых убийств, его не тревожит и угроза для жизни пилота, сидящего за штурвалом. Фигурка в небе для него – тот же бумажный самолетик, посланный по воле ветра: вот-вот он превратится в живую крылатую птицу и невозможное сбудется. Эта иллюзия передана Миядзаки очень тонко, на уровне звукового сопровождения: все шумы в фильме, от ветра до мотора, записаны при помощи их имитации человеческим голосом, и за каждой сценой авиационного испытания неизменно слышится игра в самолетики. Когда очередная модель достигает максимальной скорости, Хорикоси ощущает творческий триумф, по-прежнему отказываясь признавать назначение изобретенного им аппарата: «Мы не торговцы оружием, мы просто хотим делать красивые самолеты!» И зеро из названия модели обнуляет все искания, испытания и страдания взрослых лет, возвращая Дзиро в исходную точку – тот детский сон, с которого все начиналось. «Он летит, как мечта» – к этому Дзиро стремился всю жизнь.

С небес на землю Миядзаки вернет его самым жестоким образом из возможных. За несколько секунд экранного времени имперская предвоенная эйфория сменяется тяжелым похмельем поражения. Метафора Валери воплотится в жизнь буквально: островная Япония превращается в гигантское «кладбище у моря», усеянное обломками горящих самолетов, и жутковатым образом напоминает о, казалось бы, невинном крестообразном орнаменте с пижамы маленького Дзиро в первой сцене фильма. Ни один пилот не вернулся назад – некуда было возвращаться. Шагнув в последний раз в гости к Капрони, Дзиро оказывается в Стране снов – она же, как напоминает всеведущий итальянец, Страна мертвых.

«А из этого всемирного пира смерти, из грозного пожарища войны, родится ли из них когда-нибудь любовь?» – спрашивал Манн в финале «Волшебной горы». Ответ Миядзаки однозначен: Наоко, после смерти ставшая невесомой, тоже здесь, но права на свидание с ней у Хорикоси нет. Ветер уносит ее за горизонт. Его судьба еще печальнее. Пока звуки сладкой баллады отмечают окончание фильма, герой впервые всерьез задумывается над тем, что же значил императив из любимого стихотворения. Значит, жить сначала? То есть жить наяву? Неужели это возможно?

О Небо, вот я пред тобою ныне!
От праздности могучей, от гордыни
Себя отъемлю и передаю
Пространствам озаренным и открытым;
Скользящей хрупко по могильным плитам
Я приучаюсь видеть тень свою[2].

Персонажи анимации учатся различать свои тени, впервые испытывая на себе доселе неведомую силу тяготения. К слову, исторический Дзиро Хорикоси стоял на земле двумя ногами: после войны он успешно продолжал работать в авиации, а о своем шедевре «A6M Зеро» написал мемуары. Что же станется с Дзиро, выдуманным Миядзаки, предсказать невозможно. Вдруг осознав, что люди умирают, а самолеты убивают, он поеживается на ветру, оказавшемся смертельно ледяным. Такое крушение – не игра, в которой можно вернуться на зеро и сыграть еще раз. Расшифровав «черный ящик» своего самолета, ты больше не поднимешься в небо. Закончена и история полета Миядзаки, чьи волшебные краски вдруг сгустились в сумрак непроницаемой тени: черный в японской традиции – цвет опыта. Тем же, кто по-прежнему стремится к солнцу и не боится, что оно растопит непрочный воск, остаются ранние фильмы мастера. В них можно летать без лимита скорости и высоты. Как во сне. ◆

2. Поль Валери, «Кладбище у моря». Перевод Евгения Витковского.

Евгения Гусятинская

ЗАБЫТЫЕ

Предпоследний фильм Цай Минляна «Лицо» был снят в Париже на деньги Лувра, предложившего разным режиссерам сотворить что-нибудь связанное с этим музеем. Тогда Цай впервые снимал за пределами своего пространства – футуристического, если не киберпанковского настоящего, определившего безвременье его тайваньских картин. Но тот выход за границы своей территории обернулся для него провалом. Осмысленным, разумеется.

Традиционные – сверхконцептуальные – приемы Цая, естественные в его азиатских работах настолько, что казались рожденными не в воздухе или хотя бы дожде, льющемся в его кино беспрестанно, обнаружили в «Лице» своей автоматизм и скрыли усталость уже немолодого классика, обязанного – таков закон всеусоряющегося времени – оставаться молодым и непременно делать что-то новое.

«Лицо», кризисный фильм о невозможности снять фильм, рассказывало о тайваньском режиссере в современном Париже. Сюда он приехал по другу службы и обнаружил, что в этом городе давно можно делать все что угодно, но только не снимать кино. Конечно, нужно обладать абсолютным зрением, чтобы обойтись так с Парижем – самым синефильским городом на свете, от кинематографизма которого некоторым режиссерам (из зрителям) хочется бежать также, как Мопассану хотелось бежать от Эйфелевой башни. Для кино и вдохновения давно надо искать другие места.

Неспроста в «Лицо» Цай затащил самого Жан-Пьера Лео, многолетнего затворника, давно покончившего с кинематографом. И снял его соответственно – в роли сошедшего с ума гранд-актера, бывшей легенды, померкшего символа «новой волны» свободы, окруженного другими призраками еще не скомпрометированной, пока не огламуренной «парижскости» (она же – синефилия) – в диапазоне от Фанни Ардан и Жанны Моро до Натали Бай и Летисии Каста.

Сейчас особенно ясно, что этот фильм – небыточник к распадающимся, с лабиринтами из зеркал отражений, с цитатами

←
Цай Минлян

из кино и режиссерской биографии – исчерпал ностальгию безиллюзорного Цая по какому-либо забвению, еще доступному в кино, а также несущий его тягу к нереализованному, удвоенной условности, не несущим ничего, кроме еще больших разочарований, и совпавшим в его творчестве с расцветом и закатом позднего постмодернизма. Опустившись в эту платоновскую пещеру – действие «Лица» происходит в подземелье Лувра, – исследовав все ее закоулки и тупики, Цай надолго, если не навсегда, с ней попрощался и начал движение в несколько другую сторону.

В промежутке между «Лицом» и «Бродячими псами» он снял гениальную короткометражку «Идущий» (Walker), в которой уже заметен его переход в новое (или другое) качество. Идея проста и минималистична до предела (хотя, как выясняется, у минимализма Цая пределов нет). Некий буддийский монах с почти нулевой скоростью движется по улицам сумасшедшего, перенаселенного, никогда не спящего азиатского мегаполиса. Контраст и нелепое сочетание двух скоростей – героя и мира, фигуры и фона – образуют хребет этого фильма и ставят вопрос об открытости и зашоренности нашего восприятия. Сверхмедленные движения персонажа накладываются на турбулентный ритм города (и наоборот), а уже на них накладывается неподвижный взгляд камеры. Выпадение из реальности оказывается неотделимым от полной погруженности в нее, а главное, так и непонятно, кто на самом деле движется, а кто – стоит на месте. Герой, существующий в своем собственном ритме? Или мир, чья бешеная скорость доведена до автоматизма, не позволяющего почувствовать движение в момент движения, а жизнь в момент жизни?

В роли монаха, само собой, Ли Кангшэн, совершивший эту акцию в реальном времени, – к удивлению городской толпы, спешащей кто куда в броуновском потоке, спотыкающейся и тоже замирающей при взгляде на застывающего героя и так же на миг выпадающей из «бега времени». Чистота и экспрессия этого документального перформанса настраивают на созерцательный лад, отличный от привычной медитативности фильмов Цая, в данном случае схожей с рутинностью, из которой выпадает герой.

Классические кадры-табло Цая обретают в «Идущем» неведомую прежде внутреннюю перспективу, а их длительность – а значит, и опыт зрительского восприятия – избавляется от «груза времени», который притормаживал, парализуя, персонажей его предыдущих фильмов. Если раньше эти длинноты и паузы свидетельствовали о тягости времени, которое, как истинная боль, не проходит, то теперь эта боль если не ослабла, то стала привычной и незаметной. Время словно бы отступило и опустошило героя «Идущего», но тем самым оставило его в еще большем одиночестве, уже не исчисляемом минутами, часами, днями, годами.

«Бродячие псы» состоят из радикально других даже для самого Цая статичных кадров. Так, по крайней мере, кажется на первый взгляд. Фильм снят не просто «забытой камерой», а камерой, которую еще не находили, еще не обнаружили и не найдут, не обнаружат никогда. Этот мельчайший, но важный сдвиг во взгляде режиссера определяет глубоководный – этически разрушенный – ритм фильма. Ритм заброшенного мира, который то ли с рождения пребывает в руинах, то ли распался до состояния, не предусматривающего восстановление.

Первый кадр – двое детей, мальчик и девочка, лежат на кровати рядом с женщиной, чье лицо скрыто за волосами. Только потом станет ясно, что женщина – их отсутствующая, несуществующая мать, а темная «вуаль», скрывающая ее лицо, – дань канону, традиционному японскому хоррору, в котором

так обычно изображают призраков. Отец этих детей работает человеком-объявлением и весь день стоит как истукан на автостраде, держа в руках баннер с рекламой жилья, которого у него самого нет и никогда не будет. Так он зарабатывает на простейшую еду для себя и детей, в остальное время питающихся бесплатными – опять же рекламными – угощениями в супермаркете. Там же, в общественных туалетах, они моются под присмотром все той же мифической матери, сыгранной – с целью подчеркнуть размытость этого образа – тремя разными актрисами.

«Лодо»

Бесприютность – главный мотив «Бродячих псов». Пространство, вернее, пространства – его главные герои и события. Заброшенные, разрушенные, забытые, многолюдные, пустынные, анонимные, ничьи места на земле монтируются Цаем в «антимонтажную» симфонию пустого города-мифа, лишенного адреса, центра, периферии, истории, истерики. И – времени как такового, уже освобожденного от ожиданий, надежд, даже любви, доступных лишь в воображении – в снах и видениях персонажей. Им снится уже не «дивный мир», а та рутинная, неотличимая от реальности повседневность – с элементарной заботой, минимальным теплом, другом под боком, каким-никаким домом, – от которой неустанно героини ранних фильмов Цая, спасаясь от нее в кино, мюзик-холле, сценической нереальности.

Тоскуя по матери, то ли умершей, то ли бросившей их, дети из «Бродячих псов» создают ее образ из кочана капусты, с которым спят, обнимаются, разговаривают. В кульминационной сцене этот тотем разыграет в ключе глава семейства, напомнив о знаменитом эпизоде с арбузом из «Капризного облака». Только теперь режиссер изменяет степень условности – в «Бродячих псах» нет того юмора и той игривости, сюра, что подпитывали изощренных засухой персонажей «Облака». Их отсутствие обостряет фатальность или предельность этого фильма, проявляющиеся в суровых композициях, в аскетичной структуре, уже не заинтересованной в зрителе вообще. Не случайно Цай называет «Псов» своим последним фильмом. Последний не последний, но вот решающий – это точно.

«Бродячие псы»

Сцена с капустой – одна из самых длинных в картине. Начинается она с того, что герой укладывает одного из детей спать. Мальчик засыпает и незаметно выпадает из непрерывного кадра, позволяя нам о нем забыть и не обратить внимания на следующую деталь: когда герой берет капусту-тотем и принимается кромсать ее, страдая и крича от боли, этот приступ отчаяния не пробуждает от сна его ребенка, спящего тут же, но за рамкой кадра. Выдающийся образ: крик одного и сон другого, родителя и ребенка, находящихся в миллиметре друг от друга. Тут не только ближний уже не может, не в силах утешить ближнего, которого он любит, но и – в большей степени – каждый находится – или забыт, оставлен – в своем собственном забытьи, откуда уже не выбраться и которое не разделить с другим.

В связи с Цаем, поклонником Антониони и Брессона, всегда говорят о мотиве некоммуникабельности, то есть о неспособности найти контакт с другим. Разумеется, «Бродячие псы» тоже об этом, но в большей степени – о потере способности к контакту как таковому. Не об одиночестве в толпе, в мире массовых коммуникаций, массмаркета и перенаселенного пластикового ада, сделанного в Китае. А об одиночестве самого одиночества и невозможности хоть какого-то забвения – будь то в постсталинистском муравейнике, мегаполисе, новых или возобновленных связях, в сексе или в сетевых зрелищах, включая кино. Это чувство разлито в различных «комнатах» фильма, разъединенных друг с другом и разъединяющих его на составные части.

«Бродячих псов» можно даже назвать архитектурным фильмом о бездомности – физической и метафизической, или даже музеем бездомности. Он и выстроен как серия кадров-павильонов, идеально срифмовавшихся с тем, что происходило в этом году (да и в прошлые годы) на Венецианской биеннале, где работа с пространством – выставочным, павильонным – неизменно играет первостепенную роль.

Если в старинном, надежном Лувре герой-режиссер «Лица» терял лицо – не находил себе места, не мог найти выход своей неприкаянности, – то анонимные, лишенные стен, продуваемые всеми ветрами и тем не менее нерушимые

места обитания «бродячих псов» становятся для них укрытием, скорлупой, сохраняющей их целостность. Теперь отчаяние этих отщепенцев, классических героев Цая, странным образом не обостряется, а смягчается обстоятельствами отчаяния – отсутствием крыши над головой, тепла, еды. Потерей всего. Не случайно режиссер называет своего героя, у которого нет ничего, самым свободным человеком на свете. Видимо, имеется в виду еще и то, что катастрофичное положение персонажа находится в гармонии с катастрофичным состоянием мира. Утрата этого контраста, а также контраста между рыхлой, сырой реальностью и мифом грез, мираж кино, который составляет нерв прежних фильмов Цая, является еще одной отличительной чертой «Бродячих псов».

Импровизированные ночлежки, разрушенные здания, пустыри, необжитые пентхаусы в пустующих небоскребах. Эти и другие готовые инсталляции, найденные им в реальном Тайбэе для «Бродячих псов», могли бы быть объектами современного искусства, но их завораживающая визуальность, откомментированная в буклете самим Апичатпхонгом Вирасетакуном, все же всецело принадлежит кинематографу и требует внимания, включенности, тишины, темноты, неподвижности – пристального всматривания, к которому галерея все же пока не приспособлены. Хотя, отвечая на вопрос, почему он снимает столь длинными и столь статичными планами, Цай говорит, что принадлежит к людям, способным стоять часами перед картиной в музее, и старается принести этот опыт в кино.

«Не хочу стать одной»

Последний кадр фильма представляет собой картину в картине, зеркало в зеркале, возможно даже – постмодернистскую вариацию «Менин». Герои – мужчина и женщина, человек и призрак – приходят в разрушенное здание, на одной из уцелевших стен которого чудом сохранилась старая фреска, будто бы специально не тронутая бульдозером. На стене изображен пейзаж – река на переднем плане, за рекой – насыпь из камней, за камнями – лес и горы. Это реальная фреска, обнаруженная Цаем в одной из заброшенных построек Тайбэя. Он нашел ее автора и выяснил, что картина срисована с фотографии одного из регионов Тайваня, сделанной в конце XIX века английским ученым. Сейчас, говорит Цай, там наверняка стоит какой-нибудь небоскреб, то есть перед нами изображение места, которого больше не существует. Герои пришли сюда, чтобы еще раз посмотреть на него – судя по всему, в последний раз. Они стоят, не двигаясь, очень долго – до момента, пока время, растянувшись до предела, не исчезнет вовсе. Плачут. А потом – уже незаметно для зрителя, смотрящего вместе с ними в одну и ту же сторону, – исчезают сами. Это, возможно, прощание Цая с публикой и привет искусству – утопическому, прекрасному, еще не найденному, которое больше не будет требовать свидетелей. ✦

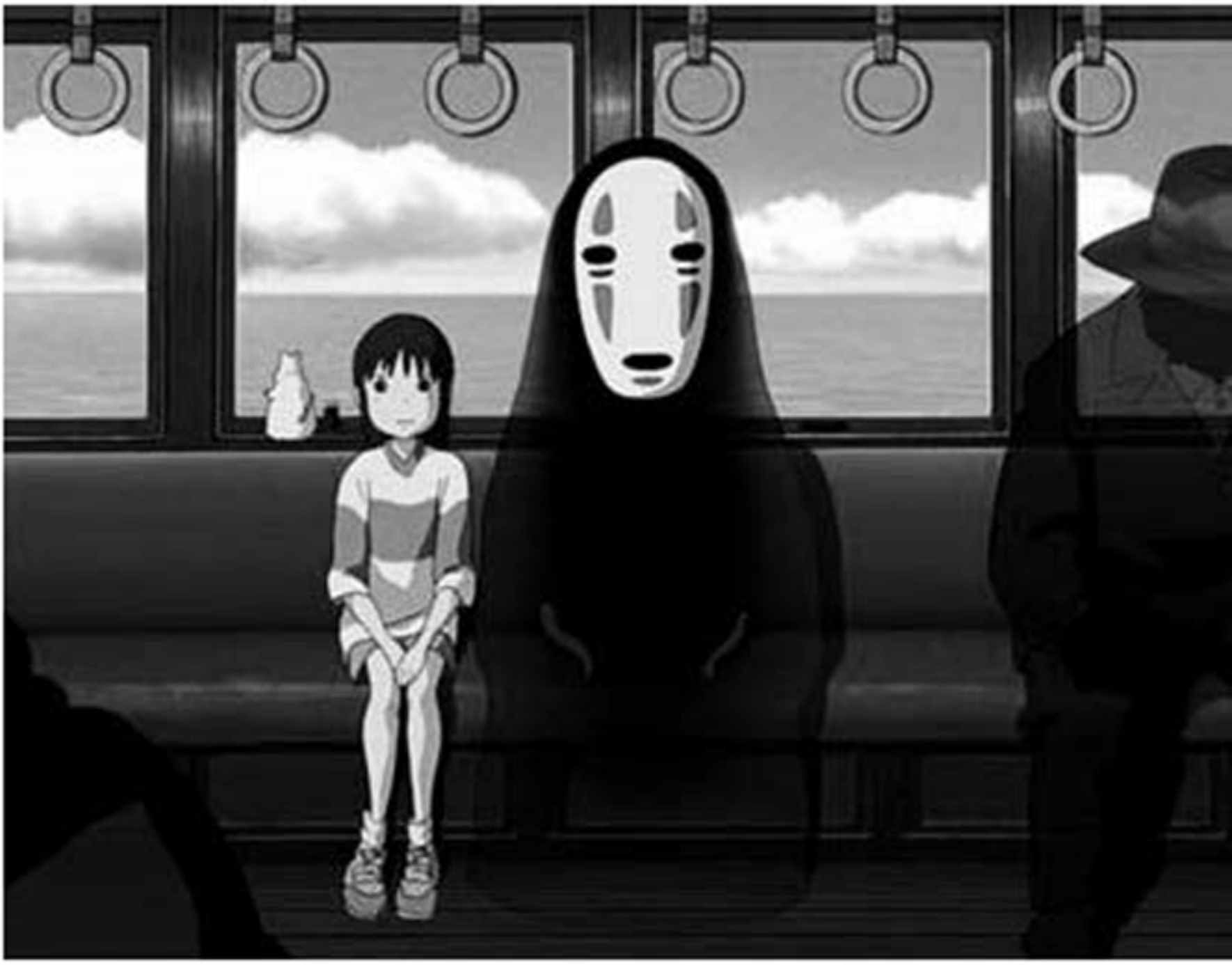
Андрей Фоменко

ХАЯО МИЯДЗАКИ: ТРИЛОГИЯ ПОЛЕТА

Широкую известность за пределами Японии Хаяо Миядзаки получил после выхода в 2001 году «Унесенных призраками». Решающее значение здесь имели не столько художественные качества этого фильма, сколько сопутствующие факторы: фильм удостоился Гран-при Берлинского фестиваля как лучшая анимационная лента, после чего его усиленным промоушном занялась компания Walt Disney. Спору нет, «Унесенные призраками» – выдающийся фильм, но предыдущие работы студии Ghibli вообще и Миядзаки в частности были ничуть не хуже. Самые известные среди них – «Мой сосед Тоторо» (1988) и «Принцесса Мононоке» (1997). Но я выделил три другие: «Небесный замок Лапута» (1986), «Ведьмина служба доставки» (1989), «Порко Россо» (1992). Они выходили с интервалом примерно в три года, их сюжеты автономны, а действие разворачивается в совершенно разных «мирах». И все же есть нечто общее между ними, что позволяет мне объединить их в некое подобие трилогии. Назову ее «трилогией полета».

Мне скажут, что под такое определение попадают почти все фильмы Миядзаки, начиная с сериала «Конан, мальчик из будущего» (1978), его первой режиссерской работы. В них присутствуют все возможные виды полета на всех возможных транспортных средствах или без оных. Героиня «Навсикаи из долины ветров» (1984) пользуется для этого персональным реактивным планером, персонажи «Тоторо» летят на «котобусе» (кот-автобусе), а один из героев «Унесенных призраками» перемещается по воздуху с помощью крыльев. Но в выделенных мной

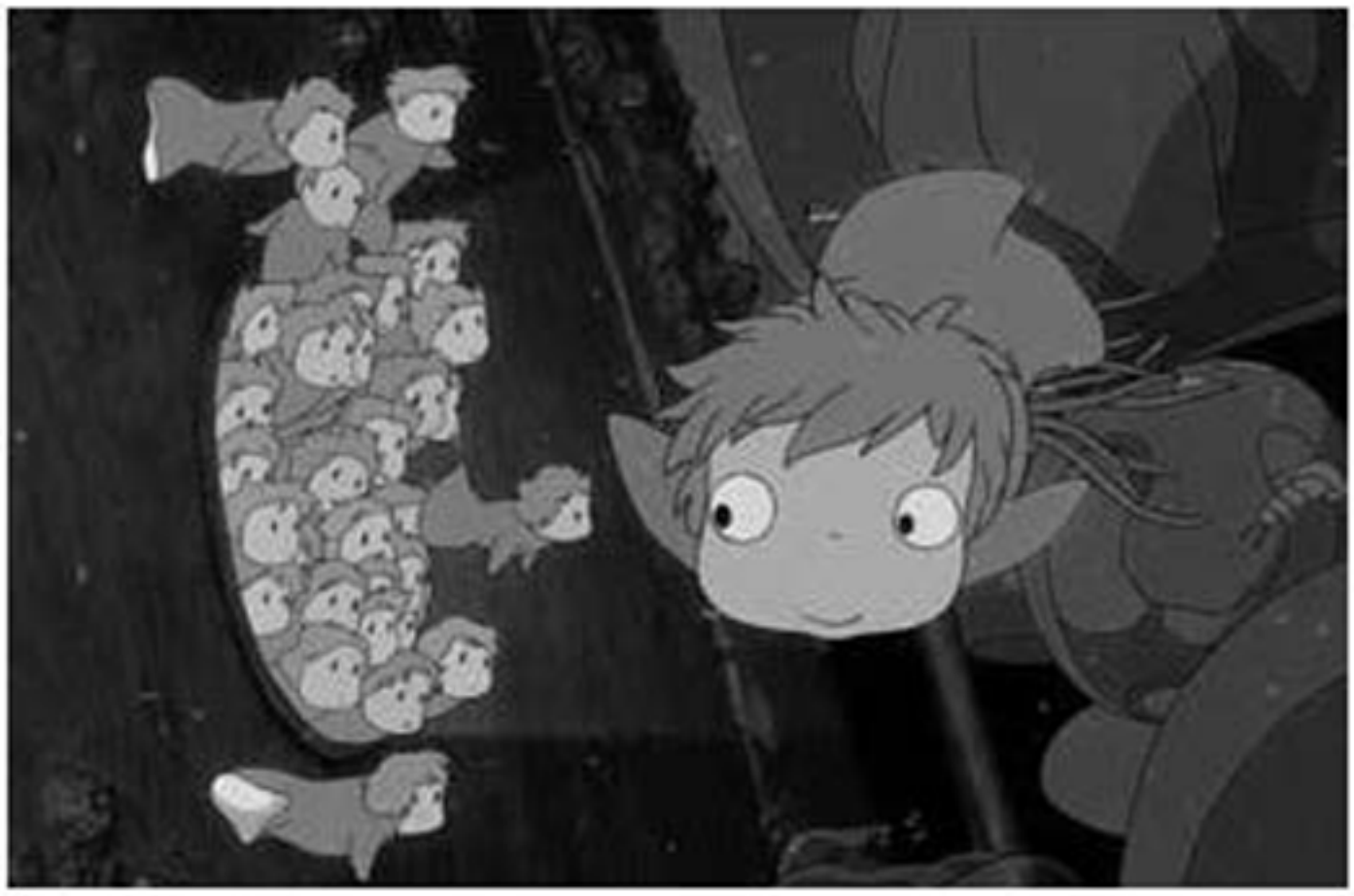
фильмах полет является центральным, сюжетообразующим мотивом. Более того: он присутствует в них как некий телесный и эмоциональный опыт, воссозданный со всеми нюансами. Благодаря Миядзаки мы получаем возможность этот опыт пережить. Никогда не забуду того изумления, которое я испытал, впервые увидев маленькую ведьму Кики, пролетающую по ночному небу в компании разговорчивого котенка Джидзи, с транзистором, подвешенным к метле. Или когда вместе с Порко Россо летел в гидроплане над Адриатическим морем.



Или наблюдал за тем, как летающий галеон воздушных пиратов уходит от погони, нырнув в тучи.

«Унесенные призраками»

Воистину Бог в деталях – а искусство Миядзаки построено на их точном воссоздании. Дело не в натурализме. Напротив, это искусство требует некоторой условности, не позволяющей забыть о том, что перед нами рисунки, хотя и чудесным образом оживших. Это чудо имеет непосредственное отношение к разнице между обычным кинематографом и мультипликацией. Сформулировать ее нетрудно. Поскольку с технической точки зрения кино является фотографией, оно занимается тем, что интерпретирует вещи, которые превращаются в изображения, в знаки в момент съемки и при последующей обработке отснятого материала. Иначе говоря, кино имеет дело с «сырым», неоформленным материалом. К тому же, анимируя статичные кадры, кинематограф по сути реконструирует



«Рыбка Поньо на утесе»

одно из измерений, изначально присущих этому материалу. Он словно возвращается к естеству.

Другое дело мультипликация: она с самого начала работает не с вещами, а с изображениями, то есть предварительными интерпретациями вещей. И последующее оживление этих интерпретаций, возвращение их в мир времени и движения – вещь загадочная и магическая в силу своей внутренней противоречивости. Первым аниматором в истории был пражский раввин Лёве, ожививший глиняную куклу, – если не считать Господа Бога, оживившего глиняного же (по некоторым версиям) Адама.

В силу этого одна и та же вещь в кино и в мультипликации воспринимается совершенно по-разному. Возьму наугад первый попавшийся пример. Вот, скажем, герой «Порко Россо», высадившись из своего гидроплана, закуривает после долгого перелета, машинальным движением гасит спичку и отбрасывает ее в сторону. То, что в обычном фильме осталось бы незамеченным как нечто естественное, здесь поражает – именно в силу своей естественности. Ведь мы понимаем, что это движение не фотографически зафиксировано, а искусственно сконструировано. Мы впервые видим жест, который в жизни наблюдали тысячи раз. И наоборот: то, что в обычном фильме отвлекло бы на себя внимание зрителя, в мультипликации кажется чем-то совершенно нормальным – например, фантастические мотивы ситуации.

Вспомните, какими неестественными кажутся сказочные полеты в кино, ведь они требуют специальных приемов, отличных от простой фотосъемки. Забыть об этом невозможно, тем более что любые спецэффекты устаревают, то есть обнаруживают свою искусственность очень быстро. Между тем в «Ведьминой службе доставки» нас ничуть не удивляет тот факт, что героиня этого фильма летает на метле. В анимации такой полет выглядит столь же естественно, как пешая прогулка. Иначе говоря, нас не отвлекает техническая сторона воссоздания этого процесса. Вместо этого его фантастичность словно оттеняет простые жесты, которые, в свою очередь, делают сказочную ситуацию особенно убедительной. Лавируя на своей метле между городских башен

и рискуя врезаться в одну из них, ведьма Кики отталкивается от нее ногой. Совершенно очевидно, что в подобной ситуации мы бы действовали именно так. В итоге фантастика сообразуется со здравым смыслом и теми привычными способами, которыми мы контактируем с миром, тогда как обыденное предстает в фантастическом свете.

В этом восхищенном (не)узнавании знакомого содержится, однако, известная доля меланхолии – во всяком случае, я постоянно испытываю ее как некий эмоциональный фон при просмотре аниме. Чем удивительнее красота изображения, чем выше точность попадания, тем с большей грустью провожаешь этот кадр, этот жест, этот пейзаж. Оживляя рисованные изображения вещей, анимация одновременно пронизана ощущением их мимолетности. Может быть, именно этим объясняется бурное развитие и изобилие совершенство японской мультипликации. Есть в этом искусстве что-то родственное концепции «красоты прекрасного мира»: острое эстетическое удовольствие, испытываемое перед лицом эфемерной реальности.

Миядзаки – один из многих наследников равнина Лёве, принадлежащих к высшему рангу адептов этого каббалистического искусства. Он создает не просто живые куклы, а целые мифы, продуманные до мельчайших деталей.

Мир «Лапуты» в целом соответствует канону так называемого пароланка (steampunk) – специфического фэнтезийного субжанра, описывающего альтернативную вселенную, где технический прогресс принял другое направление и темп развития. Это в некотором смысле научная фантастика, обращенная в прошлое и задавшаяся вопросом: «Что было бы, если бы?» Если бы, к примеру, в XIX – начале XX века, в викторианскую и эдвардианскую эпоху, уже существовали авиация, бронетехника, подводный флот и «аналоговые компьютеры», работающие на паровой тяге или на основе каких-то других, фантастических, источников энергии. Собственно говоря, все эти технологии были изобретены в период индустриальной революции – пароланк лишь форсирует их прогресс. Его мир одновременно ностальгически-старомодный и технически продвинутый. Оглядываясь назад, он развивает фантазии о будущем таких авторов прошлого, как Жюль Верн («20 000 лье под водой») или Конан Дойл («Машина времени»). Пароланк реализует эстетический потенциал викторианской футурологии и одновременно внушает нам идею нелинейности времени. Его можно считать прямо-таки образцовой манифестацией постмодернистской чувственности.

Сюжет фильма Миядзаки вращается вокруг поисков волшебного летающего замка, а вернее, острова Лапута. Легенда о Лапуте напоминает легенду об Атлантиде: когда-то ее жители господствовали над Землей, используя для этого неисчерпаемую энергию некоего кристалла, которому Лапута и обязана своей летучестью. В результате неизвестного катаклизма летающий остров обезлюдел, а немногочисленные потомки лапутян разбросаны по всей Земле. Героиня фильма Сюита ведет свое происхождение от правящей династии Лапуты. Она является обладательницей крошечного фрагмента магического кристалла, за которым охотятся одновременно и военные (они рассчитывают найти с его помощью основной источник разрушительной энергии), и воздушные пираты (этих интересуют оставшиеся на Лапуте сокровища). А Сюите помогает мальчик по имени Пазу из поселка горняков.

Приключения героев начинаются в стране, очень похожей на Уэльс с его угольными шахтами. Как известно, уголь, добываемый в Южном Уэльсе, был

«Небесный замок Лапута»

одним из главных энергетических ресурсов промышленной революции, так что его появление в паропанковском мифе не случайно. Кроме того, Миядзаки побывал в Уэльсе незадолго до начала работы над фильмом и стал там свидетелем забастовки шахтеров. Миядзаки – социалист, чтобы понять это, не нужно даже читать его интервью – достаточно посмотреть его фильмы. Так что Уэльс с его традициями рабочего движения важен для него и с этой точки зрения.

Не менее примечательно то, что, поместив своих персонажей в положение между Сциллой и Харибдой, где Сцилла – это шайка пиратов, а Харибда – могущественная военная организация, Миядзаки затем разрешает ситуацию в пользу пиратов. Вольные скитники за сокровищами ему явно милее, чем дисциплинарное общество тоталитарного типа. Пираты, которые изображены в комическом свете, являются, собственно говоря, одной многодетной семьей, руководимой матриархом. Впоследствии подобный персонаж будет появляться у Миядзаки очень часто – он не только социалист, но и феминист.

Напротив, армия служит одним из крайне немногочисленных воплощений абсолютного зла в фильмах Миядзаки. Особенно показательна фигура агента Муска, который также является потомком Лапутян и втайне от начальства вынашивает диктаторские планы. В свете этих деталей дополнительный смысл приобретает время действия фильма – а оно примерно соответствует началу XX века, что для типичного паропанка немного поздновато. Это эпоха, непосредственно предшествующая мировым войнам, тоталитарным режимам и созданию атомной бомбы. Фильм Миядзаки показывает несостоявшуюся попытку установления подобного режима, основывающего свое господство на оружии массового уничтожения. Символически отменяя этот негативный исторический опыт, «Лапута» одновременно предлагает довольно радикальный проект позитивной экологической утопии.

Такой утопией является сам остров Лапута. Оставленный людьми, он превратился в природный заповедник, за которым тщательно следят роботы-садовники, изначально спроектированные как боевые машины. Все, что напоминает о присутствии человека, – это руины величественных зданий, зарастающие зеленью. Да и вся Лапута есть не что иное, как одно огромное дерево. Правда,

в корнях этого дерева заключена некая конструкция, ядро которой образует магический кристалл. Строго геометрическая, монотонная структура подчеркивает ее искусственное, техническое происхождение и резко контрастирует с органическим миром наверху. Но когда Сэта и Пазу произносят заклинание, чтобы остановить диктатора Муску, конструкция осыпается. Таким образом, Лапута окончательно очищается от цивилизации и того зла, которое она в себе неизменно несет. Миядзаки как бы подхватывает и продолжает фантазию Свифта, у которого Лапута служила метафорой общества, где правят наука и техника. Само собой напрашивается решение загадочного вопроса об исчезновении жителей Лапуты – ведь никаких следов катастрофы не видно, а сила магического кристалла ничуть не ослабла. По всей видимости, люди покинули это место добровольно. Летающий остров – это грандиозная метафора самоустранения человека с лица Земли.

Если «Летающий замок» по сути является эпосом, в котором речь идет о судьбе мироздания, то «Ведьмина служба доставки» – это лирическая повесть о взрослении. Формально она относится к жанру махо сёдзё, что буквально означает «девочка-волшебница». Это одна из архетипических фигур аниме. Героиня фильма – тринадцатилетняя девочка Кики. И ничего бы в ней не было необычного, не будь она самой настоящей потомственной ведьмой. Способности ведьмы чисто женские, они передаются от матери к дочери, в то время как Кикин папа, к примеру, совершенно обычный служащий (еще один штрих к портрету Миядзаки-феминиста). По корпоративной традиции каждая ведьма, достигшая Кикиного возраста, должна пройти что-то вроде стажировки вдали от дома. Обратите внимание, что фантастика у Миядзаки, особенно в этом и следующем фильмах, строго дозирована. Она погружена в быт и обрастает таким количеством столь тщательно прописанных деталей, что не поверить в нее невозможно.

Не могу удержаться и не привести курьезный факт. В Америке показ этого фильма, осуществлявшийся компанией Walt Disney, бойкотировался религиозной организацией под названием Concerned Women for America, что я бы перевел как «Женщины, озабоченные судьбами Америки». Выпущенный ими пресс-релиз назывался «Дисней на поводу у черных сил японской анимации».

Итак, Кики берет своего кавайного[1] кота, садится на мамину метлу, не без шероховатостей взлетает и отправляется искать место, где она могла бы заняться каким-то подходящим делом. Поскольку единственное, что она умеет, – это летать, она решает открыть службу срочной доставки. У города, где обосновывается Кики, тоже есть реальный прототип. Он был найден во время поездки в Швецию: это город Висби на острове Готланд. Кроме того, в нем использованы какие-то черты Стокгольма. Время действия может быть примерно определено как начало 1960-х годов, но в нарисованной Миядзаки картине есть некоторые анахронизмы – дизайн автомобилей, например, или самолетов. Учитывая повышенный интерес Миядзаки к теме авиации, не говоря уже о немыслимом внимании к деталям создаваемой им реальности, считать эти анахронизмы случайными невозможно. И действительно, согласно комментарию Миядзаки действие фильма происходит в альтернативной вселенной, где не было мировых войн и развитие протекало несколько иначе.

Самое захватывающее, что есть в фильме, – полеты Кики. Каждое из событий, происходящих с ней, привносит новый оттенок в эту тему. Например, еще во время своего первого, ночного, полета Кики встречает другую юную ведьму,

1
От японского «кавайный» – милый, трогательный, прелестный. В японской анимации трогательный пушистый зверек является одним из постоянных спутников и атрибутов девочки-волшебницы или героини сходного типа. В «Навсикае из Долины ветров», например, героиню сопровождает лисобелка. Однако Дзидзи не совсем соответствует этому канону: кавайные черты сочетаются в нем с комическими, он ворчлив, постоянно вступает в пререкания с хозяйкой и т.д. Словом, он в гораздо большей степени индивидуализирован, чем его предшественники, наделен конкретными, реалистическими чертами, что соответствует общей миядзаковской концепции фантастического.

«Порко Россо»

с независимым видом летящую по параллельной траектории, будто это какая-нибудь велосипедная дорожка. В другой раз, когда Кики выполняет одно из первых поручений по доставке, ее догоняет стая диких гусей. Гуси кричат и, как объясняет Дэндэн, выступающий в роли переводчика, это сигнал тревоги: приближается ветер. Каждый из таких моментов напоминает озарение, суть которого состоит в простом совпадении вещи с самой собой. Лишь задумавшись, понимаешь, что для этого потребовалось проделать обходной путь – сначала превратить эту вещь в рисунок.

Как всегда у Миядзаки, сказочный сюжет заключает в себе какой-то аллегорический подтекст. «Служба доставки» – история о творческом кризисе, об утрате и новом обретении таланта. Талант же Кики заключается в ее способности летать. Но в один прекрасный день она взрослеет, влюбляется и в тот же момент теряет свою способность. Почему-то особенно грустной кажется даже не эта, а сопутствующая ей утрата – Кики перестает понимать своего кота: прежде он с ней разговаривал, а теперь просто мяукает, как с обычным человеком. Очень правдивая деталь! Вспомните-ка вашу последнюю встречу со школьным другом или подружкой. А ведь когда-то вы были не разлей вода… Но все-таки фильм Миядзаки – это сказка, и у нее – нет, слово «хэппи-энд» не подходит, скажу просто – хороший конец.

«Порко Россо» – самый странный, самый авторский, самый «взрослый» и, как следствие, наименее популярный фильм Миядзаки. Думаю, он снял его не столько для публики, сколько для самого себя. Его жанр однозначному определению не поддается. Но в нем нашло отражение увлечение Миядзаки ранней авиацией, книгами Экзюпери, голливудским кинематографом 40-х годов, социализмом, пейзажами Средиземноморья и, разумеется, полетами.

В отличие от двух предыдущих фильмов, действие может быть локализовано во времени и пространстве довольно точно: побережье Адриатического моря, предположительно порт Фиуме (ныне Риека) в Хорватии накануне его аннексии фашистской Италией, то есть 1924 год. Главный герой – летчик-ас, в прошлом офицер итальянских ВВС, участник первой мировой войны, а ныне охотник за

2. В 1920-е годы итальянская авиация была одной из самых передовых в мире. Это нашло отражение в итальянском искусстве – в так называемой аэроживописи, изобретенной итальянскими футуристами «второго призыва» (Прампольини, Филлья, Бенедетта).

воздушными пиратами. Зовут его Марко Пагот, но гораздо больше он известен под прозвищем Порко Россо, Красный Свин. Потому что он есть человекоподобная свинья: вместо лица у него свиное рыло. Так было не всегда, свой нынешний облик Порко приобрел, когда ушел из армии. Причиной его отставки стал приход к власти фашистской партии. Порко Россо – левый, возможно, анархист или коммунист. Четких указаний на этот счет не дается, но за героем охотится тайная полиция Муссолини.

Фигура Порко Россо навеяна не только героями ранней авиации и борцами антифашистского Сопротивления, но и определенной кинематографической традицией. Он – герой в духе Хемингуэя, Раймонда Чандлера или Хамфри Богарта: неразговорчивый, саркастический, скрывающий свои истинные чувства за напускным безразличием или цинизмом, «одинокий волк», за плечами у которого большой и печальный опыт, но который временами ведет себя как подросток. Портовый город, где разворачивается основное действие фильма, позволяет вспомнить романтические нуары 40-х годов. Словно в подтверждение возникающей у зрителя догадки, Миядзаки дает ему несколько недвусмысленных намеков: один из персонажей, американский пилот, авантюрист и ловелас, выступающий в качестве главного соперника и трюкстера Порко Россо, является однофамильцем режиссера-постановщика «Касабланки» Майкла Кёртица. В одном из эпизодов он хвастается, что заключил контракт с голливудской студией на съемки фильма, где действие происходит на Адриатике. В заключительном эпизоде мы видим киноплакат с изображением Кёртица, снявшегося в главной роли.

Аномалия во внешности Марио Пагота служит сказочным эквивалентом более реалистического «проклятия» – некой роковой физической и моральной травмы, обрекающей героя на одинокую и непрожитую жизнь. В качестве аналогов можно вспомнить ранение и импотенцию главного героя «Фиесты» или увольнение из полиции и развод чандлеровского Филипа Марлоу (точные обстоятельства этих событий тоже остаются непроясненными). На протяжении фильма зритель ждет решения загадки Порко Россо: что же превратило его в свинью? Другие персонажи тоже теряются в догадках, а некоторые из них напрямую обращаются к герою с этим вопросом. А он отшучивается: дескать, лучше быть свиньей, чем фашистом. Ответа мы так и не получим. Странность этой детали усугубляется тем, что она такая одна. Больше никаких аномалий в фильме нет. В своем искусстве дефокализации фантастического Миядзаки доходит до крайнего предела. Но если мысленно устранить эту деталь и превратить человекосвина в нормального человека, пилота Марио Пагота, фильм потеряет существенную долю своего очарования.

Ведь Порко Россо – потомок заколдованных принцев, вновь обретающих человеческий облик от поцелуя принцессы. Возможно, и с ним в конце фильма происходит нечто подобное (у фильма открытый финал). Но действие разворачивается не в сказочном или фэнтезийном мире, а в мире «реальном», историческом. И в роли принцессы выступает семнадцатилетняя девчонка из Милана, подающая надежды как блестящий инженер-конструктор. Другими словами, здесь скрещиваются миф сказки и мир реализма, и Порко Россо – результат этого скрещивания. Миядзаки одновременно обнаруживает сказочную, мифологическую сущность «реалистических» нарративов первой половины XX века и делает фольклорную фантастику реалистичной. Культурные феномены, давно нашедшие себе место в архиве истории, вдруг оживают. А в их свете и сама жизнь вокруг предстает как нечто удивительное, странное и таинственное.

А. ПЛАТОНОВ

КОТЛОВАН

ЛЕНИЗДАТ

КОММЕНТАРИИ

МИФОЛОГИИ

Ольга Андреева

ЯЗЫК В ПОИСКАХ НАСТОЯЩЕГО

Когда-то, на самом излете советской власти в стране, сочиняя тему дипломной работы, я, рискуя быть обвиненной в потакании модным увлечениям, остановила свой выбор на романе Андрея Платонова «Котлован». Роман только что был напечатан в «Новом мире», его читали все и страстно искали в нем метафоры для окончательного оформления своих претензий к власти. Роман метафоры аккуратно поставлял, чем сильно обогатил тогдашнюю публицистику.

Меня между тем он занимал не столько с политической, сколько с чисто лингвистической точки зрения. Занимал – слабо сказано. Точнее говоря, я его ненавидела. Временной зазор между мной и романом составлял исторически ничтожные лет пятьдесят, а между тем голос «Котлована» звучал по-инопланетному нездешне и по-садистски жестоко. С первой же прочитанной страницы роман поражал странным языковым кунштюком, глубоким и тайным видоизменением смыслов самых обыденных слов, которыми пользовался автор. Сам процесс чтения был связан для меня с некими весьма ощутимыми физическими насилием над собой.

Роман вовсе не производил на меня впечатление метафорическое. Он по-настоящему выматывал, измучивал и каждые следующие пять-шесть страниц журнального текста стоили мне чуть ли не полного физического истощения. Я не могла понять, что происходит. Платоновская проза, хоть и не пользовалась большой известностью в советском литературном истеблишменте, запрещена все-таки не была. Платонова издавали много, и на фоне острого книжного голода тех времен он даже не был особенным дефицитом. Я отлично, чуть ли не наизусть знала его рассказы, повести и к тому времени прочитала, пожалуй, все имевшееся в открытом доступе. Его «Река Потудань», «В прекрасном и яростном мире» были для меня, двадцатилетней юницы, чем-то вроде первой любви, горячей и, говоря словами автора, сокровенной. Платоновская

стилистика гипнотизировала, заставляла переживать мир как острое и слезное раннехристианское бытие, полное священных смыслов и молитвенного сосредоточения.

Но «Котлован» не имел с той сакральной прозой ничего общего. Я плохо понимала саму себя. С одной стороны, это был тот же Платонов, любимый и родной, с другой – передо мной лежал текст, который вызывал во мне два очевидных переживания – яростное отторжение и ненависть. Чувство насилия над сознанием было настолько ярким, что в буквальном смысле взывало к отмщению. С этим надо было что-то делать. Надо было, по крайней мере, понять, как тонкий и нежный мудрец Платонов добивается от читателя такого отвращения и такой ненависти к самому себе.

Пользуясь дипломными возможностями, я решила разобраться с этим феноменом чисто лингвистическими методами. Корень зла, очевидно, таился в языке, в том способе, которым Платонов ломал живую русскую речь. Я подошла к делу честно и основательно. После чтения работ Лосева довольно быстро стало понятно, что пространство романа имеет природу мифологическую. Никаким реализмом там и не пахло. Следующим шагом был собственно лингвистический анализ. Для этого требовались толковый словарь, бумажка и ручка. Компьютеров тогда еще не было. С ручкой и бумажкой проблем не возникло, а вот взятый с полки Толковый словарь Ожегова издания 1988 года немедленно вызвал проблемы. Что-то было не так. Когда Платонов в 1928 году писал о том, что коммунист открыл дверь и вышел в открытое пространство двора, высоко подняв светильник, он вкладывал в слова явно не тот смысл, который вкладывал в них Ожегов (и его издатели в 1988 году). Наивный Ожегов полагал, что светильник – это просто источник света, а коммунист – просто член коммунистической партии. Но Платонов явно имел в виду нечто совсем другое. Все платоновские двери, дворы, собаки, лающие в далекой вечности, каменистые головы его героев – все они содержали в себе нечто куда большее, чем мог предложить Ожегов.

Когда Платонов в 1928 году писал о том, что коммунист открыл дверь и вышел в открытое пространство двора, высоко подняв светильник, он вкладывал в слова явно не тот смысл, который вкладывал в них Ожегов (и его издатели в 1988 году). Наивный Ожегов полагал, что светильник – это просто источник света, а коммунист – просто член коммунистической партии. Но Платонов явно имел в виду нечто совсем другое.

Пришлось идти в библиотеку и разыскивать там Толковый словарь Ушакова, первые тома которого выходили немногим позже того, когда роман писался, – в 1935–1940 годах. С Ушаковым дело пошло лучше. Насколько лучше может идти процесс сознательного самоистязания на благо науки. Как бы то ни было, с Ушаковым природа моих терзаний стала более или менее понятной. Толковый словарь 1935 года производил примерно то же впечатление, что и роман Платонова. Мучительно длинные цитаты из Ленина и Сталина, которыми сопровождались практически все статьи, так или иначе касавшиеся идеологических вопросов, обнаруживали в словах

неформулируемый, но отчетливо ощутимый подтекст. Смысл слова как будто не фиксировался толкователем. Этот смысл постоянно углублялся, уходил из-под ног, ускользал из виду в какой-то темной дали. Каждое слово Платонова – Ушакова превращалось в бездонную смысловую воронку. Стоило только бросить взгляд в глубину этой черной дыры, как читателя охватывал мистический ужас, какой возникает на границе бездны. Потеряв четкие смысловые границы, слова превращались в тот самый «грамматический ад» языка, который так точно увидел в «Котловане» Бродский.

Работая над лингвистической природой романа и все больше погружаясь в семантику 30-х годов прошлого века, я поняла, о чем писал Платонов. Не только метафора поглощающего все котлована, но куда больше и сам способ «обездонивания» смыслов знакомых слов означали что-то вроде исторического крика о помощи. Это был сигнал бедствия, поданный эпохой. Язык, где у слов нет дна, сам по себе оказывается убийцей. Не знаю, сколько физических сил ушло у Платонова на этот опыт по передаче голоса времени, но можно только поразиться его стойкости. Написать «Котлован» и не сойти с ума – это был подвиг. Возможно, спасение Платонова было как раз в понимании того, что он делает. Он-то разгадал секрет, он понимал. Но ведь на этом языке говорила вся страна. И совершенно не понимала того, что говорит на языке преисподней.

Там – смысловая бездна, полная утрата предметности, истончение конкретики до мифологии. Здесь – предельное овеществление смыслов, сплошная конкретика, полный отказ от трансферта содержания в метафорический ряд. Там деталь – это дырка на ткани повествования, отсылающая к вечности. Здесь деталь – это пуговица, часы, брелоки, видимые, весомые вещи, исключающие метафору как прием. Там нет быта как формы человеческого. Здесь – сплошной быт.

Уже потом, после окончания института, я поняла, что операция по удалению смыслового дна в языковом пространстве была не единственной, совершенной над русским языком на протяжении XX века. Вторая совершалась параллельно и имела подспудной целью хоть как-то уравновесить последствия первой. Ее главными героями стали русские писатели-эмигранты Бунин и Набоков. «Деда он помнил ясно, но только в одном виде, в одном положении: старик, весь в белом, толстый, светлоусый, в панамской шляпе, в пикейном жилете, богатом брелоками (из которых самый занимательный – кинжал с ноготок), сидит на скамье перед домом, в подвижной тени липы. На этой скамье дед и умер, держа на ладони любимые золотые часы, с крышкой как золотое зеркальце». Это начало набоковского «Подвига».

А теперь можно сравнить. Там – смысловая бездна, полная утрата предметности, истончение конкретики до мифологии. Здесь – предельное овеществление смыслов, сплошная конкретика, полный отказ от трансферта содержания в метафорический ряд. Там деталь – это дырка на ткани повествования, отсылающая к вечности. Здесь деталь – это пуговица, часы,

брелоки, видимые, весомые вещи, исключающие метафору как прием. Там нет быта как формы человеческого. Здесь – сплошной быт. Нет смысла говорить о том, что первый текст хладнокровен и сух, второй тепл и человечен. Казалось бы, остается только всплеснуть руками и сказать: так вот она, та самая «черная русская речь», на которой так хочется говорить и которую так хочется слышать. Но здесь надо остановиться.

У обеих языковых форм есть один существенный недостаток, который по первости не бросается в глаза. Оба языка страдают утратой временно го ряда настоящего. Если Платонов продемонстрировал искусственный советский новояз, на котором можно говорить только о мутно видимом будущем, то Набоков с Буниным создали стилистический шедевр, которому доступно только прошлое. Там – мечта, мучительное преодоление времени ради вечности, а здесь – овеществленная, предельно материализованная память, острым влюбленным взглядом выхватывающая из прошлого все эти часы, шляпы, усы и бородавки. Там – Россия, которую мы когда-нибудь обретем. Здесь – Россия, которую мы безвозвратно потеряли. Настоящее остается недоступно ни одному из двух языковых шедевров.

Оба языка оставили глубокую зарубку на генетической памяти российской культуры. Эта зарубка со временем переросла в серьезную и трудно преодолимую проблему отечественного языкового пространства. Состоит она собственно в том, что на территории нашей художественной коммуникации мы в течение всего XX века так и не смогли найти язык, позволяющий говорить про «здесь и сейчас». Находя прекрасные художественные формы, конструируя искусственные идеологические «лингвы», мы все время теряли время. Настоящее менялось так быстро или было так непроходимо темно, что неизбежно ускользало от языкового соответствия.

Единственной удачной ловушкой времени оказались только те стили, которые предполагали полное растворение в языке офисных курилок. Этот опыт литература пережила еще в эпоху соцреализма, порождая бесконечные «остропроблемные» произведения второго ряда. Именно этот опыт оказался точно воспроизведен и сейчас, например в прозе Пелевина. Однако такой опыт, внешне улавливающий в свои сети временное настоящее, оказывается тупиковым в отношении обнаруживаемых в этом настоящем смыслов. В курилках, к сожалению, мало думают, но много говорят. Читая Пелевина, мы готовы узнать в его образах пародии на самих себя, но не готовы признаться, что эти пародии нас исчерпывают.

Находя прекрасные художественные формы, конструируя искусственные идеологические «лингвы», мы все время теряли время. Настоящее менялось так быстро или было так непроходимо темно, что неизбежно ускользало от языкового соответствия.

Надо сказать, что этот языковой коллапс настоящего имеет последствия куда большие, чем просто отсутствие хорошей литературы. Поиск художественного языка – это поиск подлинного понимания того, кто и что мы есть сейчас. Какие мы? Что мы можем сказать друг другу такого, что сделало бы нас больше и богаче, а не беднее и смешнее? Речь идет о языке, на котором могли бы говорить наши ценности, на котором добро и зло стали бы различимы.

Языковое наследие XX века, не содержавшее языкового измерения настоящего, не позволяет нам реализовать его вне трагического ощущения исторического поражения. Но весь парадокс в том, что мы не проигравшие, а, скорее, победившие.

Языковой коллапс сегодняшнего дня вселяет надежду. Это историческая попытка обрести свой подлинный голос, а значит, и подлинные смыслы настоящего момента российской истории. У нас появился шанс вырваться из плена языкового безвременья и разрушить увековеченную классиками традицию ускользать в будущее или прошлое. Процесс поиска в русском языке настоящего времени начался совсем недавно. Каким он будет, пока трудно себе представить. Понятно только то, что без него не запустится не только литературный процесс – без него не запустится история. Это поиск того самого языка, на котором смогли бы наконец поговорить о жизни российские старушки с олигархами и оппозиционерами, работники с чиновниками, журналисты с читателями. Пока этот человечески понятный язык не найден, мы обречены на язык жестов. Увы, разговоры на этом языке очень часто заканчиваются кровью на улицах. ◆

Языковой коллапс сегодняшнего дня вселяет надежду. Это историческая попытка обрести свой подлинный голос, а значит, и подлинные смыслы настоящего момента российской истории. У нас появился шанс вырваться из плена языкового безвременья и разрушить увековеченную классиками традицию ускользать в будущее или прошлое.

Fondazione Prada
THE SMALL UTOPIA
ARS MULTIPLICATA
6.7–25.11 2012

Борис Гройс

ТРУЖЕНИКИ ИСКУССТВА: МЕЖДУ УТОПИЕЙ И АРХИВОМ

Тема этого эссе – художественное творчество. Я, конечно, не художник. Но труд в этой области, будучи в некоторых аспектах весьма специфичным, все же не целиком автономен. Он зависит от многих более общих – социальных, экономических, технологических и политических – условий производства, распространения и презентации произведений искусства. В последние десятилетия эти условия претерпели радикальные изменения, прежде всего в результате возникновения Интернета.

В Новое время институтом, который определял доминирующий режим функционирования искусства, был музей. Но в наши дни Интернет предлагает альтернативные способы производства и дистрибуции искусства, и этой возможностью начинают пользоваться все большее число художников. Что же заставляет нас, и особенно художников, писателей и т.д., полюбить Интернет?

Очевидно, что прежде всего Интернет любят за то, что он не селективен или, по крайней мере, менее селективен, чем музей или традиционное издательство. Действительно, главный вопрос, который всегда волновал и настораживал художников в отношении музея, заключался в следующем: каковы критерии отбора, почему одни произведения находят дорогу в музей, а другие нет? Нам известны, так сказать, католические теории селекции, согласно которым произведения искусства заслуживают быть отобранными музеем: они должны быть добрыми, прекрасными, воодушевляющими, оригинальными, творческими, впечатляющими, экспрессивными, исторически точными – список можно исчислять сотнями такого рода критериев. Однако эти теории не выдержали проверку временем, хотя бы потому, что никто не может объяснить, почему одна работа прекраснее, оригинальнее и т.д., чем другая. Их сменили другие теории, по характеру, скорее, протестантские, даже кальвинистские. Согласно им произведения отбираются потому, что отбираются. В музее водворился принцип божественной власти, абсолютно суверенной и не требующей никакой дополнительной легитимации. Протестантская теория отбора,

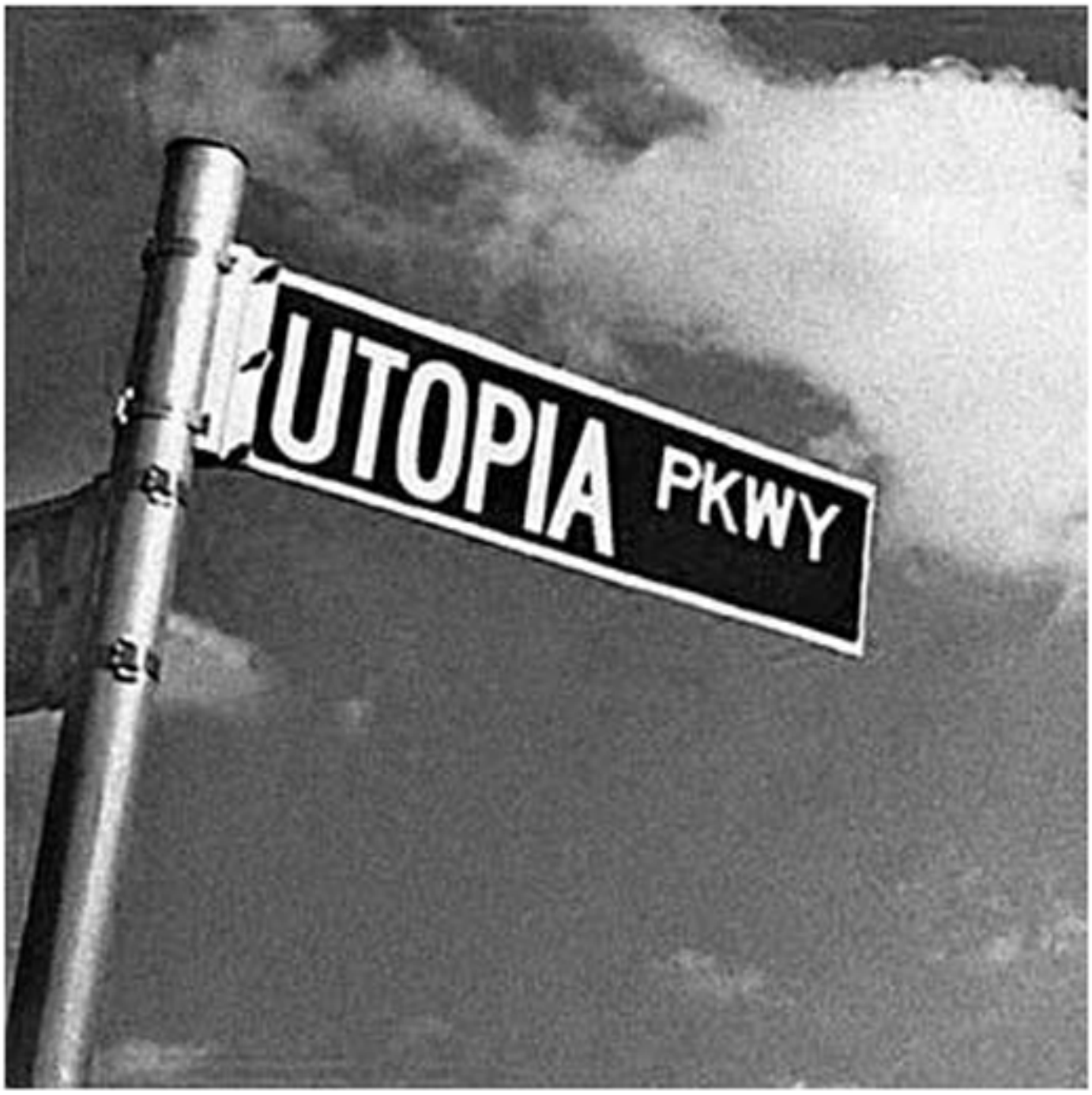
←
Выставка фонда Прада «Маленькая утопия. Тиражное искусство», Венеция, 2012

провозглашающая безусловную власть отборщика, спровоцировала критику самого института музея – музеи стали критиковать за то, как они использовали свою власть и как ею злоупотребляли.

В отношении Интернета институциональная критика теряет свой смысл. Конечно, в Интернете имеются примеры политической цензуры, практикуемой в ряде стран, – но эстетическая цензура там отсутствует. Кто угодно может выложить в Интернет любой текст или визуальный материал какого угодно рода и сделать его таким образом глобально доступным. Правда, авторы часто жалуются на то, что их творения тонут в море информации, циркулирующей в Интернете. Интернет представляет собой огромную свалку, где исчезает все, не получая той степени публичного внимания, на которую автору хотелось бы рассчитывать. Но ностальгия по былым временам эстетической цензуры, когда музеи и галерейная система надзирали за качеством искусства, его инновационностью и креативностью,— это дорога в никуда. В конечном счете люди ищут в Интернете в основном лишь сведения о том, что происходит с их друзьями и знакомыми, чем занимаются в настоящий момент известные им персонажи. Люди следят за определенными блогами, информационными сайтами, вебсайтами, центрами продаж, игнорируя все прочее. Мир искусства – только малая часть цифрового публичного пространства, а само искусство очень фрагментировано. Так что, несмотря на многочисленные жалобы о необозримости Интернета, его тотальный обзор никому не нужен: пользователи ищут особой, специальной информации и со спокойной совестью игнорируют все остальное.

Тем не менее наше отношение к Интернету определяется ощущением, что он как целое необозрим: мы склонны думать о нем в терминах бесконечного информационного потока, трансцендирующего пределы нашего индивидуального контроля. Но фактически Интернет – вовсе не место циркуляции информационного потока; это машина, которая останавливает и обращает вспять этот поток. Необозримость Интернета – миф. Материальный медиум Интернета, обеспечивающий его функционирование, – электричество. А ресурсы электричества ограничены. Так что Интернет не может поддерживать бесконечные информационные потоки. Интернет базируется на конечном числе кабелей, терминалов, компьютеров, мобильных телефонов и других единиц оборудования. Действенность Интернета базируется именно на его конечности, а следовательно – обозримости. Поисковики типа Google наглядно это демонстрируют. Сегодня много разговоров ведется о расширении зоны [несанкционированного] слежения, особенно через Интернет. Но слежка не есть нечто внешнее по отношению к Интернету или какое-то специфическое использование Интернета. Интернет по самой своей сути – машина слежения. Он разделяет поток информации на мелкие, легко находимые и трансформируемые операции и таким образом подставляет каждого пользователя под слежку – реальную или вероятную. Интернет создает поле тотальной видимости, доступности и прозрачности.

Конечно, частные лица и организации пытаются избежать тотальной прозрачности, создавая изощренные системы паролей и защиты информации. Сегодня индивидуальность становится технологическим конструктом: современный субъект определяется как обладатель набора паролей, которые он или она знает, а другие – нет. Современный субъект – это прежде всего держатель тайны. В определенном смысле это есть и вполне традиционное определение субъекта: субъект всегда определялся как знающий нечто о себе, что знает еще разве что Господь Бог, а прочим людям знать невозможно, ибо они



онтологически неспособны «читать чужие мысли». Однако сегодня мы имеем дело с секретами, защищенными не онтологически, а технически. Интернет – место, где субъект изначально конструируется как транспарентный, наблюдаемый объект и только потом он становится технически защищенным, чтобы скрыть уже выявленный секрет. Но любая технически обеспеченная защита может быть взломана. Сегодня интерпретатор (Hermeneutiker) превратился в хакера. Современный Интернет – место кибервойн, приз победителю в которых – разоблаченный секрет. Знать секрет – значит поставить субъект, который конституируется этим секретом, под контроль; кибервойны – это войны субъективации и десубъективации. Но эти войны возможны лишь благодаря тому, что Интернет изначально является местом прозрачности.

А теперь зададимся вопросом: что означает прозрачность для художников? Мне кажется, что действительная проблема с Интернетом состоит не в том, что Интернет – пространство дистрибуции и презентации искусства, а в том, что Интернет – это рабочее место. Во времена господства музейной системы искусство производилось в одном месте (например, в мастерской художника), а показывалось в другом, в музее. Возникновение Интернета стерло различие между производством и экспонированием искусства. Процесс производства искусства, поскольку он сегодня предполагает использование Интернета, всегда уже экспонируется – с начала и до конца. Раньше только индустриальные рабочие работали под надзором других, под неусыпным контролем, столь красноречиво

Экспонат выставки «Материальная утопия. Тиражное искусство». Венеция. 2012

описанным Мишелем Фуко. Писатели или художники работали уединенно, вне всевидящего публичного контроля. Однако, если так называемый креативный работник использует Интернет, он или она подвергается тому же или даже более пристальному слежению, что и рабочий, о котором писал Фуко. Единственное различие состоит в том, что это наблюдение в большой степени, скорее, герменевтичное, чем дисциплинарное.

Результаты наблюдения продаются корпорациям, контролирующим Интернет, поскольку они владеют средствами производства, материально-технической базой Интернета. Нельзя забывать, что Интернет – частная собственность. И доход поступает главным образом от индивидуально нацеленной рекламы. Мы имеем здесь дело с любопытным феноменом: монетаризацией герменевтики. Классическая герменевтика, которая искала автора за его произведением, его работой, критиковалась теоретиками структурализма и метода «глубокого прочтения», которые учили, что бессмысленно отыскивать онтологические секреты, недостижимые по определению. Сегодня эта старая традиционная герменевтика возрождается как средство дополнительной экономической эксплуатации субъектов, оперирующих в Интернете, где все секреты открыты изначально. Субъект здесь более не сокрыт за своим произведением. Добавленная стоимость, которую продуцирует этот субъект и которая присваивается интернет-корпорациями, – это герменевтическая стоимость: субъект не только что-то делает в Интернете, но также обнаруживает себя как человек с определенными интересами, желаниями и нуждами. Монетаризация классической герменевтики – один из интереснейших процессов, с которыми мы встретились за последние десятилетия.

На первый взгляд кажется, что для художников непрерывная автопрезентация имеет больше плюсов, чем минусов. Ресинхронизация производства искусства и его экспонирования через Интернет представляется, скорее, полезной, чем наносящей ущерб. Действительно, эта ресинхронизация означает, что художнику не нужно создавать некий окончательный продукт, вообще произведение искусства. Само документирование этого процесса уже является

произведением искусства. Производство, презентация и дистрибуция совпадают. Художник становится блогером. Почти все в современном искусстве действуют как блогеры – индивидуальные художники, а также художественные институты и музеи. В этом смысле парадигматичен Ай Вэйвэй. Бальзаковский художник, который не мог выставить свой шедевр, в новых условиях не имел бы никаких проблем: документализация его усилий по созданию шедевра уже сама по себе стала бы шедевром. Так что функции Интернета близки, скорее, церкви, чем музею. Написав свою знаменитую фразу «Бог умер», Ницше продолжил: мы потеряли зрителя. Возникновение Интернета означает возвращение универсального зрителя. Так что кажется, что мы вновь обрели рай и, как святые, свершаем имматериальную работу чистого существования под божественным оком. Фактически жизнь святых можно описать как блог, читаемый Богом и пребывающий непрерываемым даже смертью святого. К чему тогда секреты? Зачем отрицать радикальную транспарентность? Ответ на эти вопросы зависит от ответа на более фундаментальный вопрос, касающийся Интернета: провоцирует ли Интернет возвращение Бога или *malin gnie*[1] с его недобрым взглядом?

А теперь я хочу сказать, что Интернет – вовсе не рай, а ад или, если угодно, рай и ад одновременно. Еще Жан-Поль Сартр говорил, что ад – это другие, жизнь под взглядами других. (И Жак Лакан сказал потом, что глаз другого – всегда дурной глаз.) Сартр утверждал, что взгляд другого «объективирует» нас и в этом смысле отрицает возможности изменений, определяющих нашу индивидуальность. Сартр определял субъектность человека как «проект», устремленный в будущее, и этот проект – онтологически гарантированный секрет, поскольку никогда не может быть раскрыт здесь и теперь, а только – в будущем. Иными словами, Сартр понимал индивидов как борющихся против идентичности, данной им обществом. Это объясняет, почему он называл взгляд других адом: в чужих взглядах мы видим, что проиграли эту битву и остаемся пленниками нашей социально кодированной идентичности.

Таким образом, мы пытаемся на время избегать взгляда другого, чтобы обрести способность раскрыть наше «истинное «я» после определенного периода уединенности – чтобы вновь показаться публично в новом обличье, в новой форме. Состояние временного отсутствия – это конституирующий фактор для того, что мы называем творческим процессом, фактически это и есть то, что мы называем творчеством. Андре Бретон рассказывает историю о французском поэте, который, отправляясь спать, вывешивал на двери записку: пожалуйста, тише – поэт работает. Этот пример суммирует традиционное понимание творчества: творческая работа потому и творческая, что происходит вне публичного контроля, даже вне сознательного контроля самого автора. Время отсутствия может длиться дни, месяцы, годы и даже целую жизнь. Только в конце периода отсутствия можно ожидать, что автор представит свою работу (она может быть найдена в его бумагах после смерти), и тогда она будет воспринята именно как творческая, потому что возникла как бы из ничего. Иными словами, творчество – это работа, которая подразумевает десинхронизацию времени процесса и времени предъявления его результатов. Творчество происходит в параллельном времени уединения, втайне – и отсюда возникает эффект удивления, когда это параллельное время ресинхронизируется с публичным временем. Вот почему субъект художественной практики традиционно стремился к тому, чтобы сделаться невидимым, взять тайм-аут. Дело не в том, что художники совершали какие-то преступления и хотели бы скрыть какие-то грязные секреты, которые

1. Malin gnie (фр.) – злой демон; термин Дюварта, который обычно переводится на русский как «злокозненный демон». – Прим. переводчика.

они не желали сделать достоянием чужих глаз. Взгляд других переживается нами как дурной глаз не тогда, когда желает проникнуть в наши тайны и разоблачить их (такой проникающий взгляд скорее льстит и вдохновляет), а когда отрицает то, что у нас есть свои секреты, когда он низводит нас до того, что сам видит и регистрирует.

Художественная деятельность часто понимается как индивидуальная, персональная. Но что значит индивидуальное или персональное? Индивидуальное часто понимается как отличное от других. (Например, говорят: в тоталитарном обществе все одинаковы. В демократическом, плюралистичном обществе – все разные и уважаются в силу своих отличий.) Однако смысл заключается не столько в отличии от других, сколько в отличии от самого себя, в отказе идентифицироваться в соответствии с общими критериями идентификации. В самом деле, параметры, которые определяют нашу социально модифицированную, номинальную идентичность, нам совершенно чужды. Мы не выбирали

свои имена, мы не осознавали свое присутствие в момент и в месте рождения, не давали имен городу или улице, где, как предполагалось, мы будем жить, мы не выбирали родителей, национальность и т.д. Все эти внешние параметры нашего существования не имеют для нас значения – они не коррелируют с субъективной очевидностью. Они указывают на то, как другие видят нас, но совершенно иррелевантны для нашей внутренней субъективной жизни.

Художники модернизма выступили против идентичностей, навязанных им другими: обществом, государством, школой, родителями и т.д., – за право суверенной самоидентификации. Модернистское искусство было поиском подлинного «я». Вопрос здесь не в том, является ли подлинное «я» реальностью или же всего лишь метафизической фикцией. Вопрос идентичности – это не вопрос истинности, а вопрос власти: кто властвует над моей идентичностью – я или общество? И в более общем плане: кто осуществляет контроль, суверенитет над социальной таксономией, социальными механизмами идентификации – государственные институты или я сам? Это означает, что борьба против моей собственной публичной персоны и номинальной идентичности ради моей

суверенной персоны или суверенной идентичности имеет еще и публичное, политическое измерение, потому что направлена против доминирующих механизмов идентификации – доминирующей социальной таксономии с ее разделениями и иерархиями. Вот почему художники модернизма всегда говорили не смотрите на меня; смотрите на то, что я делаю; это мое подлинное «я» – или, может быть, вовсе не «я», а отсутствие «я». Позднее художники в большинстве случаев прекратили поиск сокровенного подлинного «я». Они, скорее, начали использовать свои номинальные идентификации как readymades и организовывать сложную игру с ними. Но эта стратегия все же предполагает дезидентификацию от номинальных, социально кодифицированных идентичностей, чтобы обрести способность художественно пересобрать их, трансформировать и манипулировать ими.

Модернизм был временем стремления к утопии. Утопическое ожидание означает не что иное, как надежду на успешное осуществление проекта обна-

ружения или конструирования своего подлинного «я», а также достижение его общественного признания. Иначе говоря, индивидуальный проект поисков подлинного «я» приобретает политическое измерение. Художественный проект становится проектом революционным, нацеленным на тотальное изменение всего общества и уничтожение существующих таксономий. Здесь подлинное «я» становится ресоциализованным – через построение истинного, утопического общества.

Музейная система в отношении утопического желания амбивалентна. С одной стороны, музей предлагает художнику возможность трансцендировать собственное время со всеми его таксономиями и номинальными идентичностями. Музей обещает ввести произведение художника в будущее – это утопическое обещание. Однако музей нарушает свое обещание в тот же самый момент, когда его выполняет. Работа художника вводится в будущее – но на него накладывается номинальная идентичность художника. В музейном каталоге мы опять читаем все те же имя, дату и место рождения, национальность и прочее. Вот почему искусство модернизма хотело уничтожить музей. Тем временем

революционные проекты в свою очередь историзировались. Сегодня мы видим, как бывшее коммунистическое население вновь приобретает национальную принадлежность и по-новому вписывается в российскую, китайскую и другие национальные истории.

Во время так называемого постмодерна поиски подлинного «я» и, соответственно, подлинного общества, в котором могло бы проявиться подлинное «я», были провозглашены устаревшими. Следовательно, можно говорить о постмодерне как постутопическом времени. Но это не так. Постмодерн не прекратил борьбы против номинальной идентичности субъекта – фактически эта борьба радикализировалась. У постмодерна есть собственная утопия – утопия саморастворения субъекта в бесконечных, анонимных потоках энергии, желания или игры означающих. Вместо отмены номинального общественного «я» благодаря выявлению подлинного «я» через художественное творчество постмодернистские теории искусства инвестировали свои надежды в полную утрату идентичности через процесс репродукции: налицо другая стратегия, преследующая ту же цель. Эйфорию постмодерной утопии, порожденную в это же время понятием «репродукция», можно проиллюстрировать следующим пассажем из книги Дугласа Кримпа «На руинах музея» (1993). В этой хорошо известной книге Кримп, отсылая к Вальтеру Беньямину, пишет: «С помощью репродуктивной технологии постмодернистское искусство освобождается от ауры. Фикция творческого субъекта прокладывает дорогу откровенному заимствованию, цитированию, изъятию, собиранию и повторению уже существующих образов. Понятия «оригинальность», «аутентичность» и «присутствие», существенные для упорядоченного музейного дискурса, разрушены»[2]. Поток репродукций захлестнул музеи, и индивидуальная идентичность тонет в этом потоке. Интернет на некоторое время стал пространством, на которое проецировались эти постутопические мечты – мечты о растворении всех идентичностей в бесконечной игре означающих. Глобальная ризома заняла место коммунистического человечества.

Однако Интернет стал не местом реализации, а кладбищем постмодернистских утопий – как музей стал кладбищем модернистских утопий. Центральный аспект Интернета состоит в том, что он фундаментально меняет соотношение между оригиналом и копией по сравнению с тем, как оно было описано Беньямином, поскольку Интернет делает анонимный процесс репродуцирования регистрируемым и персонифицированным. В Интернете каждое «плавающее» означающее получает свой адрес. Детерриториализованные потоки информации обретают свое место. Вальтер Беньямин провел различие между оригиналом, который определяется через его «здесь и теперь», и копией, которая не имеет места, то есть топологически неопределима, не имеет своего «здесь и теперь». Сегодня дигитальная репродукция отнюдь не лишена места, ее циркуляция может быть топологически определена, а не представляется в форме множественности, как это описывал Беньямин. В Интернете каждый информационный файл имеет свой адрес и, соответственно, свое место. Тот же информационный файл с другим адресом – это уже другой информационный файл. Здесь аура оригинальности не утрачивается, но, скорее, замещается другой аурой. В Интернете циркуляция дигитальной информации производит не копии, но новые оригиналы. И эта циркуляция отлично отслеживается. Индивидуальные данные никогда не детерриториализуются. Более того, каждые изображение или текст в Интернете имеют не только свое уникальное особое место, но

2. Crimp Douglas. On the Museum's Ruins. The MIT Press, 1993, p. 58.

и уникальное время появления. Интернет регистрирует каждый момент, когда кликают определенные данные, отмечают их как понравившиеся или непонравившиеся, перемещают или изменяют. Соответственно, дигитальное изображение не может быть просто скопировано (как аналоговый, механически репродуцируемый образ может быть скопирован), но всегда только заново создано или исполнено. И каждое исполнение информационного файла датировано и архивировано.

На протяжении всей эпохи механической репродуцируемости мы много слышали о конце субъективности. Мы слышали от Хайдеггера, что die Sprache spricht (язык говорит) и в гораздо меньшей степени говорит индивид, использующий этот язык. Мы слышали от Маршалла Мак-Люэна, что медиум – это послание. Позднее деконструкция Деррида и машины желания Делёза научили нас избавляться от иллюзий относительно возможности идентифицировать и стабилизировать субъективность. Однако сегодня наши «виртуальные» или «дигитальные души» вновь становятся обнаруживаемыми и видимыми. Наш опыт современности определяется не столько присутствием вещей для нас как зрителей, сколько нашим присутствием перед взглядом скрытого и неизвестного зрителя. У нас нет доступа к его или ее образу – если этот зритель вообще имеет образ. Иными словами, скрытый универсальный зритель Интернета может быть помыслен только как субъект универсального заговора. Реакция на этот универсальный заговор принимает форму антизаговора – защиты души от дурного глаза. Современная субъективность не может более полагаться на растворение в потоке означающих, поскольку этот поток становится контролируемым и регистрируемым. Таким образом, возникает новая утопическая мечта, по-настоящему современная мечта, – это мечта о нераскрываемом кодовом слове, которое сможет навсегда защитить нашу субъективность. Мы хотим сделать себя тайной, которая была бы более засекреченной, чем онтологическая тайна, – тайной, которую даже Бог не смог бы разгадать. Парадигматичный пример такой мечты можно найти в практике WikiLeaks.

Цель WikiLeaks часто усматривают в предоставлении свободы потока информации, установлении свободного доступа к государственным секретам. Но в то же время практика WikiLeaks демонстрирует, что универсальный доступ может быть обеспечен только в форме универсального заговора. В одном из своих интервью Джулиан Ассанж говорит: «Если мы с вами договоримся о некоем тайном коде, математически строгом, ни одна сверхдержава не сможет его взломать. И если государство задумает сделать что-то с индивидом, ему просто это не удастся – и в этом смысле математика и индивиды сильнее сверхдержав». Прозрачность базируется здесь на радикальной непрозрачности. Универсальная открытость базируется на самой полной закрытости. Субъект становится сокрытым, невидимым, берет тайм-аут для оперативных действий. Невидимость современной субъективности гарантирована до тех пор, пока ее защитный код не подвергся хакерской атаке, покуда субъект остается анонимным, неопределимым. Одна только защищенная паролем невидимость гарантирует субъекту контроль над цифровыми операциями и манифестациями.

Конечно, мы здесь обсуждаем Интернет, каким мы его знаем. Но я предполагаю, что нынешнее состояние Интернета радикально изменится в результате грядущих кибервойн. Эти кибервойны уже объявлены, и они уничтожат Интернет или, по меньшей мере, серьезно повредят Интернету как средству коммуникации и доминирующему пространству рыночных операций.

Современный миф очень похож на миф XIX века. Это был миф, определяемый политикой открытых рынков, растущего капитализма, культуры знаменитостей, возвращения религии, терроризма и антитеррористической деятельности. Первая мировая война разрушила этот мир и сделала невозможной политику открытых рынков. В тот момент геополитические, военные интересы отдельных национальных государств оказались гораздо сильнее, чем интересы экономические. Затем последовал другой период войн и революций. Посмотрим, что ждет нас в ближайшем будущем.

Мне бы хотелось закончить это эссе более общим рассмотрением отношений между архивом и утопией. Как я пыталась показать, утопический импульс всегда связан с желанием субъекта вырваться за пределы своей исторически определенной идентичности, покинуть свое место в исторической таксономии. В определенном смысле архив дает субъекту надежду пережить свою современность и открыть свое подлинное «я» в будущем, ибо архив обещает поддержать произведения этого субъекта и обеспечивать доступ к ним после его или ее смерти. Утопическое или, по крайней мере, дистопическое обещание, которое дает субъекту архив, имеет важнейшее значение для способности установить дистанцию и критическое отношение к своему времени и своей непосредственной аудитории.

Архивы часто считают средством консервации прошлого – чтобы предъявлять прошлое в настоящем времени. Но фактически архивы – кроме того и даже в первую очередь – это машины транспортации настоящего в будущее. Художники всегда исполняют свою работу не только для своего времени, но и для художественных архивов – то есть для будущего, в котором произведение сохранит свое присутствие. Отсюда разница между политикой и искусством. Художники и политики разделяют общее «здесь и теперь» публичного пространства, те и другие хотят формировать будущее – это и объединяет искусство

к политику. Но политика и искусство формируют будущее двумя различными способами. Политики понимают будущее как результат их деятельности, которая имеет место здесь и сейчас. Политическая деятельность должна быть эффективной, приносить результаты, изменять общественную жизнь. Другими словами, политическая практика формирует будущее, но исчезает в этом будущем, тотально поглощается собственными результатами и последствиями. Цель политики – устареть и уступить место полному будущего.

Художники же работают не только внутри публичного пространства нашего времени, но также для гетерогенного пространства художественных архивов, где их произведения помещаются среди работ прошлого и будущего. Искусство – как оно функционировало в Новое время и все еще функционирует в наше время – не исчезает после того, как работа закончена. Скорее, произведение искусства остается присутствующим в будущем. И именно это ожидаемое присутствие искусства в будущем гарантирует его влияние на будущее, дает ему возможность формировать будущее. Политика определяет будущее фактом своего собственного исчезновения. Искусство определяет будущее посредством своего продолжающегося присутствия в нем. Именно это создает разрыв между искусством и политикой – разрыв, который довольно часто демонстрировался трагической историей отношений между левым искусством и левой политикой в XX веке.

Разумеется, наши архивы структурированы исторически. И пользование архивами все еще определяется традициями историзма XIX века. В результате мы склоняемся к тому, чтобы посмертно вписать художников в исторический контекст, из которого они на самом деле стремились бежать. В этом смысле коллекции произведений искусства, предшествующих историзму XIX века, коллекции, которые, как предполагалось, должны были быть, к примеру, собранием экземпляров чистой красоты, только на первый взгляд кажутся наивными. Они фактически больше соответствуют подлинному утопическому импульсу, чем их более изощренные, исторически информированные соперники. Сегодня, мне кажется, мы все больше становимся заинтересованными во вне историческом подходе к прошлому. Более заинтересованными в деконтекстуализации и реконструировании событий прошлого в их отдельности, чем в их исторической реконтекстуализации. Более заинтересованными в утопических стремлениях, выводящих художников из их исторических контекстов, чем в самих этих контекстах. И мне кажется, что это хороший сценарий, поскольку он укрепляет утопический потенциал архива и ослабляет его потенциал предательства утопического обещания – потенциал, неотъемлемый от любого архива независимо от того, как он структурирован. ✦

Перевод с английского Жанны Цыркун

Петр Шепотинник

ЭЛЬДОРАДО/СУБМАРИНА

Локарно-2013

1. На обложке последнего выпуска Pardo Daily, ежедневного издания кинофестиваля в Локарно, фотография. Мужчина в расцвете лет, в затемненных очках. Нежится в бассейне отеля «Бельведере». Из-под чуть потревоженной глади воды выступают очертания… золотистой (или на самом деле золотой?) скульптуры «Золотого леопарда».

Фото успели сделать днем, ведь результаты конкурсов объявляют заранее – для журналистов, strictly embargoed, – так что радостные обладатели призов лишены щекочущего чувства сапсенса, который их охватывает в решающие дни. У них достаточно времени, чтобы подготовиться к выходу на шикарную, как и прежде, десять, двадцать, тридцать, сорок, пятьдесят лет назад, сцену на Piazza Grande и подбурные аплодисменты нескольких тысяч зрителей обрести положенные пять минут истинной славы и, чуть путаясь во временах и спряжениях, выдавить из себя нечто благодарственное на итальянском, французском или английском. Тут – удивляешься этому снова и снова – знают все языки: на площадь слетается туристический люд разного возраста, околавшийся в чудовищно дорогих (в Швейцарии) и вполне доступных (в Италии) отелях, виллах, кемпингах, чтобы вот так вполне культурно коротать время, отпущенное на ночные просмотры под весьма ласковым в этом году небом.

Мужчина в расцвете лет говорит на английском, хотя несколько слов произнес на своем родном каталанском, в котором привычное испанское yo (я) превращается в jo. Радости его не было предела, хотя в том, как он себя вел,

мне почудилось нечто заданное: он ехал в Локарно именно за этим призом – его предыдущие триумфы были полновесными и напоминали успешные голы в ворота заштатных стадионов. Ну что такое приз ФИПРЕССИ в Вене, что такое Гран-при на МКФ в Силите? Или в Бельфорте? Локарно – это гораздо более весомый рубеж, фестиваль с безупречной репутацией форума демократического и эстетского одновременно, без труда отказывающегося от всепобеждающих амбиций грозных соседей по сезону – майского Канна и сентябрьской Венеции и поэтому как-то по-особенному «специального».

Альберт Серра шел к этой победе долго, сгустив до предела в победоносной картине «История моей смерти» (Historia de la meva mort) присущие его манере черты. Он щеголяет сочетанием несочетаемого – дотошность исторических деталей намеренно гасится небрежностью, с которой фигуранты чуть растрепанного, обношенного «исторического фильма» увидены и услышаны камерой. Точно так же, на чуть картавом, подчеркнуто антилитературном языке изъяснялись подернутые туманом легкого расфокуса герои ранних фильмов Сокурова, на творчество которого Серра, я полагаю, смотрит с придыханием.

Типичный пример робкого, неоформившегося маньеризма: громоздить твердокаменный исторический фильм, period drama, немодно, а небрежно пересчитать цифровыми Alexa или Red все стежки и складки костюма Казановы, обосновавшегося в позе вещателя в центре блеклого экрана на целые пять томительных минут, а то и больше, круто. Книжно-библиотечный привкус вещной среды разбавляется несвязностью стиля. Фильм Серра – чистейший пример «теоретического кино», его звезда сияет разве что отраженным светом многочисленных усердных толкований. При этом меня не покидало ощущение: чуть сдвинь с мертвой точки камеру, которая словно уснула в руках оператора, чуть подсвети коросты и кринолины, выбеленную до фактуры папье-маше физиономию порочного героя, и многозначительный флер этого повествования «о моей смерти» рассеется – так слабые, нестойкие краски исчезают при первом появлении естественного света.

Некоторые толкователи творчества Серра поспешили приобщить его, творчество, к сигналам возникновения в кино «новой сакральности», да и сам режиссер тоже горазд на многочисленные апелляции к Создателю, одарившему его вдохновением длиной 2 часа 30 минут, но сама словно бы разлагающаяся на глазах, предельно натуральная, хотя и «подпорченная», словно подгнившая, фактура его картин скорее спорит с божественным происхождением мифа, противопоставляя ему рационализм въедливого наблюдателя. Пространные, будто обращенные в никуда разговоры о Вольтере, о пороках священнослужителей и педофилии Антонио Вивальди, как правило, за неимением других психологических характеристик, ведутся во время долгого – до смачного обсасывания каждой косточки – поглощения граната. Вещная среда вторгается в происходящее на экране, но как-то лениво, фактура фильма вкупе с подчеркнуто лишенной интонационной выразительности манерой изъяснения героев похожа на липкую ленту, на которую, предсмертно жужжа, прилепились ночные насекомые. Далек, на мой непросвещенный вкус, от восприятий в области духовности эпизод фильма, в котором мы долго-предолго наблюдаем за «сакральным» процессом дефекации героя и последующим анализом качества содержимого ночного горшка, которое может свидетельствовать о его возможных желудочных хворях. Исторгаемые его естеством то

«История моей смерти», режиссер Альберт Серра

мучительные, то радостные крики, приветствующие кульминационные моменты выделения экскрементов, по вокальным характеристикам абсолютно точно соответствуют тем, которые герой, недаром Казанова, извлекает из гортани во время затянувшегося до скуки полового акта. Финал сего мероприятия оказался чуть смазанным – герой на последней стадии наслаждения выбивает головой стекло веранды, и звук летящего стекла обеспечивает режиссеру присутствие в картине хоть какого-то эмоционального взлета.

Далее не будет ни взлетов, ни шока – сюжет по-прежнему уныло плетется, словно утопая в болоте, сквозь которое время от времени пробиваются чахлые ростки карликовой образности. Даже присутствие в картине весьма харизматичного героя по имени Дракула, который, будто нанюхавшись кровавых выделений из вагин, тщательно изученных Казановой, принялся в этот сюжет, чтобы чуть разнообразить повествование и придать исследованиям творчества Серра контекстуальную глубину, мало что меняет. Впрочем, тут, наверное, вина моя: актер, которому выпала от лица Дракулы роль бубнить что-то отдаленно значительное, почему-то вызывал у меня стойкие ассоциации с новоизбранным прогрессивным президентом Ирана Хасаном Рухани. Словом, самое время процитировать Евгения Майзеля, который, тщательно отследив восхождение Серра к громкой славе после серии «одного шедевра за другим», проанализировав со всех сторон его предпоследнюю картину, умозаключил, что в ней главенствует «абсолютная пустота всего и вся, пышно замаскированная под абсолютную же полноту»[1].

2. Для меня, кстати, осталось загадкой маскированное присутствие в программе Локарно-2013 фильмов, повествующих о всевозможных экзотических, банальных, фатальных временных недомоганиях. Об этом не написал разве что самый ленивый. Но никуда не деться, поневоле натыкаешься на это обстоятельство, которое язык не поворачивается именовать «концепцией».

Португалец Жуакин Пинту интимничает со зрителем в квазидокументальном фильме «А теперь? Напомни мне» (E Agora? Lembra-me) по поводу несмолкающей внутренней тревоги, вызванной разложением собственного

1 См.: Майзель Е. Рай обретенный и потерянный. – «Искусство кино», 2013, № 6. – Прим. ред.

организма, что есть результат гепатита С, а тот, в свою очередь, является следствием СПИДа. Тревога понятная.

Несколько лет назад точно так же, как Пинту, итальянский актер и режиссер Пиппо Дельбоно снимал на мобильный телефон все стадии своего неминуемого приближения к смерти, поскольку врачи несколько раз выносили ему разные диагнозы: реакция на СПИД была то отрицательной, то положительной. Его тогдашний эксперимент с телефоном в фильме «Плотская любовь» (Amore carne) сейчас уже к экспериментом-то не назовешь – Интернет просто пухнет от бесконечных мобильных свидетельств, в которые вовлечено человечество. Но Дельбоно сумел отсечь неизбежные банальности обыденного взгляда, сопутствующие подобной манере съемок, и превратить «Плотскую любовь» в достаточно стройный по структуре, хотя и весьма незамысловатый интимный дневник, в котором главной интонацией опять же являлась несмолкаемая тревога. Правда, смерти автора, к счастью, тогда удалось избежать.

Здесь же, в Локарно, он пошел чуть дальше и, почувствовав себя истинным радикалом, которому отпущено кем-то свыше ломать традиционные нормы поведения в искусстве, привел нас (при помощи опять же элементарных, но особо чувствительных к микродеталям жизни мобильных устройств) прямиком к смертному одру своей матери (она, кстати, была одним из важнейших резонеров в «Плотской любви», несколько иронически комментируя богемные страдания великовозрастного сынишки). Кульминацией его горестных наблюдений становится продолжающаяся несколько – пять, семь, десять, а то и больше – невыносимых минут сцена в морге, где он в упор смотрит в лицо родного человека, которого мгновение назад оставила жизнь. Вот уж действительно (а не в жлобско-роденовском слиянии тел у Кешиша) «реванш телесности»!

Справедливости ради скажу, что в целом Пиппо Дельбоно скорее реабилитирует вот такой «профанный» метод визуального запечатления мира, поскольку он сам как постоянный собеседник зрителя, ставшего для автора главным спасителем от одиночества, интересен в своей откровенной богемной неприбранности, безбытности, почти дюшановской преданности идеалам чистого искусства, в омут которого он готов броситься в любую секунду. Он обаятелен в своем непримиримом, почти детском социальном радикализме, органически не приемлющем, скажем, притеснение эмигрантов. Причем его «Гэлакси» не просто скромный, но беспристрастный индикатор вещности окружающей среды, он своего рода зонд, незаметно погруженный в самое чрево реальности, индивидуальный инструмент робкого, но отчаянного социального протеста. Вот небольшая цитата: «В Италии был расистский инцидент: африканца и его сына убили за то, что они украли йогурты. Долго избивали, и в результате они умерли. Я видел похороны, они проходили в пригороде Милана. Даже поверить трудно, но там были только африканцы и буквально несколько итальянцев. Это же невероятно, это же какой-то расизм. Я со своей камерой был там один и решил заснять все похороны. Какая-то миланская женщина говорит: «Зачем ты снимаешь? Эти люди страдают». Я ей ответил: «Если они мне скажут не снимать, я не буду, но по какому праву вы мне запрещаете это делать?» Важно задокументировать все, что произошло. Италия стала фашистской. Где коммунисты? Где священники? Где люди с камерой? Напротив стоит полицейский, смотрит прямо в камеру, я его

«Кровь», режиссер Пьетро Дельбоно

снимаю, он говорит: «Прекратите, нечего разводить агитацию». А я ему: «Вы правы – веду агитацию, потому что Италия стала фашистской страной. На глазах вырисовывается фильм: сначала полицейский, потом женщина, потом выступающие на похоронах. Они долго не могли найти нужных слов, волновались, обнимались, но как это было сильно по сути! Фантастические актеры. И полицейский получился замечательный. Вот вам – реальность, но одновременно и поэзия».

Фильм Дельбоно «Кровь» (Sangue) до предела насыщает собственной, незаемной, невымышленной драмой, рискуя при этом до дна опустошить багаж собственного индивидуального драматизма, который присущ каждому человеку в силу хотя бы конечности его существования. Еще один неверный шаг, и Дельбоно мог оказаться в плену у назойливого манерного эксгибиционизма, но он переходит эту черту разве что в сцене с умершей матерью, да и то, будучи с нами предельно откровенным, он настраивает на эту открытость и нас, и, как-то почувствовавшись в его манеру, уже прощаешь ему этот грех. Тем более что сама одиссея неудавшегося спасения матери выстроена, точнее, собрана из осколков подсмотренной жизни весьма искусно. А эта жизнь, увиденная вот таким незамутненным, абсолютно «сырым» взглядом, не кокетничает скороспелыми социальными разоблачениями, хотя материал к этому вполне располагал. Чего стоит, скажем, его отчаянный поиск «яда голубого скорпиона», который, по непроверенным, но почему-то очень убедительным слухам, способен излечить любое онкологическое заболевание. И вот Пиппо уже летит в Албанию вместе с вырвавшимися из эмигрантского полуплена жителями Тираны, которые самим фактом своего горестного бытования в Италии обеспечили кинематографу этой страны отлично работающий резервный фонд драматических перипетий. Летит, тащится на разбитом «Вектре» в блочный дом, похожий на окраины в Медведкове и... Поздно. Правда, замечаешь боковым зрением в машине есть счетчик, который выдает клиентам чеки с точным указанием суммы. В Албании.

3. Фильм «Когда в Бухаресте наступает вечер, или Метаболизм» (Cînd se lasa seara peste Bucuresti sau metabolism) Корнелию Порумбою тоже заставит нас вспомнить все уже тщательно изученные истории болезни, с которыми нас познакомила программа Локарно.

Вспомнить – и тут же забыть, ибо эта картина не выглядит ни манерной, ни чрезмерно холодной, ни «специально» упрощенной, ни навязчиво безбюджетной, ни несущей в себе назойливые признаки режиссерского соглашательства. При этом, что удивительно, она не лишена ни режиссерской самонадеянности, ни подчеркнутости приема, ни намеренной, программной простоты.

Да и кино ли это вообще? Без единого крупного плана режиссер в течение едва ли не семи минут обсуждает с актрисой детали будущей совместной работы, углубляясь мало-помалу в совсем не кинематографические дебри. В частности, пускается в долгое обсуждение достоинств и недостатков европейской кухни в ее многонациональном многообразии. Потом точно так же режиссер, кажется, с помрежем, долго торчит в актерском вагончике, настраиваясь перед выходом на съемочную площадку. Если бы фильм не нес на себе отчетливых родовых признаков все еще живительной румынской «новой волны», то все это можно было бы списать за назойливый капризе, но в том-то и дело, что здесь вновь, как когда-то у Пую, Мунджу, срабатывает национальный кинематографический know-how – умение намагничивать самое необыденное, программно «некинематографическое» пространство накоплением несократимой подлунной драмы. Это действительно фирменный знак румынского кино – преодоление спертости, зажатости пространства. Умение распознать в наипростейшей социальной почве ее сейсмичность.

В «4 месяцах...» Мунджу разыгрывал драму на обшарпанных пролетах женского общежития, в «Смерти господина Лазарески» Пую – в клетушке умирающего героя, коротающего век в пятиэтажке, почти разваливающейся на блочные составляющие от гулких басов, несущихся из квартиры неуемного соседа-меломана, в фильме «Бумага станет синей» Раду Мунтян и вовсе загоняет героев в кабину милицейской «Дачи», в которой стражи порядка обосновались перед штурмом дворца Чаушеску, у того же Порумбою в фильме «Полицейский, прилагательное» они маются в обшарпанных стенах обставленного казенными сейфами и полками полицейского участка. Я вообще не уверен, что во всех перечисленных мною фильмах присутствует пейзаж – он может губительно сказаться на предельно сконцентрированной драматической энергии каждого из фильмов, распылить, развеять, обесточить ее. Наверное, как раз энергия противодействия социальной клаустрофобии, знаковой для всех этих картин, и обеспечила румынскому кино такой невероятный разгон.

Кстати, о пределах и границах – режиссера (не самого Порумбою, а его героя) мучит проблема нашествия в кино «цифры». «Я не хочу снимать на «цифру», потому что я хочу чувствовать предел снимаемого». Хотя сам Порумбою, похоже, снимает все-таки на «цифру», щеголяет подчеркнуто растянутыми по времени, не отпускающими наше внимание планами. Более того, совершает путешествие по кишкам героя с помощью зонда, выслеживающего кровавые язвенные подтеки. Как ни странно, и это специфическое мини-роудмуви выдержано в том же мрачновато-натуралистическом, но все же слегка ироническом, чисто румынском стиле. Это тоже границы – «у человека тело одно, как одиночка», никуда не вырваться.

4. Не болеют ничем разве что в картине Джоанны Хогт «Выставка» (Exhibition). Первое впечатление – настороженное. Ну что нового нам может сообщить дремотно-камерная драма взаимоотношений благополучных обитателей роскошного двухэтажного особняка, как мы потом узнаем, выстроенного по проекту одного из самых продвинутых архитекторов. На первом проживает галерейщица, время от времени репетирующая сеанс бодишейпинга, с которым она, уже за пределами фильма, должна выступать перед такой же, как и она сама, представительницей лондонской элиты, публикой. На втором – погруженных в дебри компьютерных каракулей, из которых постепенно выкристаллизовывается здание, ее супруг-архитектор. Все хорошо, все замечательно. Милые интеллигентные гости по случаю, иронические реплики, пролитые бокалы, умные слова. Между героями нет и быть не может никаких конфликтов – таков нетленный кодекс их жизни. Но Джоанна Хогт уже не в первый раз поражает своим умением расставлять в пространстве своих фильмов почти невидимые психологические ловушки, которые воздействуют на восприятие куда острее и глубже, чем открытые традиционные внешние конфликты. И дает нам почувствовать радиационное действие этих «видеорегистраторов», вносящих в нашу жизнь разлад, разлом. Разлом странного свойства.

Этот ее фильм, «Выставка», я бы сказал, архитектурен.

Архитектура ведь в прямую не антропоморфна, как литература, в которой сюжет по большей части движется по законам жизни, от начала до развязки, в той или иной степени драматической.

Вот и Хогт создает фильм, как здание. Здание, в котором предлагает нам поселиться, обжить все углы, измерить почти физически высоту ступеней, по которым жена архитектора поднимается наверх к мужу художницы-артистки. Он и она – любящая пара, но для полноты жизни, в которой все еще, на примерно двадцатом году совместной жизни, хватает места и для понимания, и дружбы, и секса, чего-то, однако, недостает. Атмосфера их жизни разрежена, в ней есть нечто энергосберегающее, музейное. Для обыкновенной, «нормальной» жизни их форма их существования чересчур подвержена искусственным формам. Властная воля супердизайнера, построившая этот дом, подавляет органику жизни. Можно восторгаться чрезмерностями haute couture, но жить на подиуме нельзя, так же как искусное сооружение, лишь отчасти напоминающее одежду, годится разве что для красной ковровой дорожки, но никак не для жизни.

Все не может быть искусством, Хогт обозначает пределы его возможного вторжения в жизнь. В картине просматривается легкий иронический прищур, который не покидает нас, скажем, при посещении биеннале. Прищур взгляда на игру в искусство, а не на искусство как таковое. Любой экстрим разрывает ткань непосредственного восприятия искусства, он может существовать в той или иной мере полноценно лишь в лоне искусствоведческой интерпретации. Но жизнь надо проживать, это построение живое, а не теоретическое. И в этом странная драма картины под названием «Выставка».

Удивительно, как Хогт извлекает эту драму, так сказать, «сланцевым», закрытым способом, – не из ошибки каких-то нравственных императивов, не в борьбе характеров, а во внеморальной сфере. И, кстати, делает это не в первый раз. В «Чужой» (Unrelated, 2007) чувство тревоги возникает почти на пустом месте – one night stand переживается восемнадцатилетним юношей как вдох-выдох, он для Него естествен, летуч, не оставляет в душе ни малейшего следа. А вот Она, «чужая», сорокалетняя женщина, разделившая с Ним

«Выставка», режиссер Джоанна Хогг

минутное ложе после праздной вечеринки, похоже, получила незаживающую душевную рану. И ранила Ее невозможность любви с Ним, точнее, возможность этой невозможности.

В «Архипелаге» (Archipelago, 2010) опять же главенствуют, противоборствуя, пастернаковские «нечаянности впопыхах» – тот же чуть повзрослевший юноша, в котором окончательно оформились безошибочные приметы обаятельного сердцееда: изнемогающее от интеллектуальной истомы почтенное семейство, расположившееся на прибившемся к южному побережью Великобритании островке, уличает его в несодеянном – пошловатом романе со служанкой. Мы, кстати, даже и не знаем, есть ли основания у ревнителей нравственности, Хогг не заглядывает в закрытую комнату, изоляционизма чувств в ее фильме и так достаточно. Но всё! – неловкий взгляд, путаные объяснения – и с таким тщанием выстроенное здание отношений, привычек, манер разрушается на глазах.

Разговариваем в Локарно с Джоанной Хогг и Лизмом Гиллихом, исполнителем роли Мужа в «Выставке».

Джоанна Хогг. *Я стараюсь поменьше смотреть кино, когда работаю над собственными фильмами. Не хочу уподобляться губке, бездумно впитывать чужие влияния. Когда посмотришь чужой фильм, можно невольно с легкостью вставить в свой какие-то отсылки…*

Лизм Гиллих. *Если говорить о влияниях, то Джоанна опирается скорее на прочитанные книги, на литературу, чем на кино. Тем не менее она сосредоточилась на картинке, на композиции кадра. Неотрывно смотрела, смотрела, смотрела. Ни на секунду не отвлекалась от зрительного ряда.*

Петр Шепотинник. *А как вам удалось вдохнуть жизнь в дом? Он кажется полноправным персонажем фильма. Такое ощущение, что эти супруги предают дом, когда переезжают из него.*

Джоанна Хогг. *О, вы знаете, у меня тоже было такое чувство. Вообще-то мы не оживляли дом, он и так живое существо, с самого начала этот дом – важный*

элемент фильма. Я знаю этот дом много лет, потому что знала архитектора, была знакома с его женой.

Лиэм Гиллик. Меня заинтриговал тот факт, что супруги, герои фильма, прожили в этом доме почти столько же времени, сколько были женаты. То есть все двадцать лет их супружеской жизни прошли в одних и тех же стенах. Так что роль дома очень велика. Уже не разберешь, где тут архитектура дома, а где архитектура их отношений.

Джоанна Хогг. Грустно думать – до меня, кстати, это только что дошло! – что дом переживет их отношения и какие-то другие отношения своих жильцов. Дом крепче, чем брак.

Лиэм Гиллик. Пытаться через дом выстроить свое будущее – идея дикая, даже безумная.

Джоанна Хогг. Мне кажется, любовь наших героев, Мужа и Жены, срослась с их любовью к дому. И когда они разлюбили друг друга, то подумали: нужно что-то менять. Идея прожить всю жизнь на одном месте оказалась не очень удачной. И они начинают сами себя выпихивать из этого дома. Неясно, что с ними случится дальше, мы это не обсуждали, но мне кажется, финал у фильма абсолютно открытый.

Лиэм Гиллик. Это здание было построено, когда герои фильма были детьми. То есть в их восприятии оно символизирует будущее. Оно выстроено посреди традиционных лондонских кварталов, и на момент строительства оно ассоциировалось с будущим. Герои были рады возможности поселиться в этом доме, они дорожили им... пока не поняли, что сами ничего не сделали, чтобы обеспечить себе счастливое будущее.

Джоанна Хогг. Но у них есть шанс: на восьмой минуте фильма они задумываются, что хорошо бы построить что-то для себя самим. И тем изменить динамику своих отношений.

Лиэм Гиллик. Их жилище, их дом несет на себе все приметы ожесточенной борьбы между старым и новым Лондоном, борьбы, в которую превращается повседневная жизнь. Дом больше не способен оградить, укрыть своих обитателей от злобы окружающего мира, от всех проблем общества, и теперь героям требуется нечто новое.

Не обошлось в «Выставке» и без Тома Хиддлстоуна. Он играет всезнающего невозмутимого риелтора, который и осуществляет выгодную для всех сделку – в финале картины мы смотрим на эксклюзивные интерьеры дома сквозь мутноватую оптику двух оконных рам, за которыми пространство обживают детишки новых китайцев.

P.S. Позволю себе в заключение чуть изменить строжайшим правилам рубрики «Разборы» и завершить статью беглыми наблюдениями, не имеющими отношения к кинокритике. Но имеющими прямое отношение к моему пониманию страны, выпестовавшей уютный, открытый, нексенофобский, живой кинофестиваль в Локарно. Юлия Латынина из передачи в передачу сетует на то, что Собянин сверх всякой меры стрижет газоны Новой Москвы, пока еще больше похожей на деревню. В Швейцарии выстрижена вся трава. Даже если направить взгляд на гору, противоположную от Локо, где Макс Фриш писал роман «Человек появляется в эпоху голоцена», ты все равно на высоте примерно

километр над уровнем моря увидишь все тот же аккуратный бобрик. Эльдорадо. Так, по-моему, называлась гостиница, куда удалялась на любовные свидания героиня фильма «Другая жизнь» Аврора, сыгранная Жасмин Триннок. Фильм напоминает сжатый до полутора часов сериал, в котором Эммануэль Муре безостановочно выкладывает на стол колоду меченых сюжетных ходов – пианистка, чернокожий самец-простолюдин, вдохновение, разрыв, томление, инвалидная коляска, развевающиеся занавески, затемнения в эротических сценах, вой тормозов «Джульетты Альфа Ромео», подсмотренной в культовых фильмах 60-х годов. Не поменять же на «Гольфе» или на «Вольво»?..

...Две милейшие женщины из Swiss Films Сабина Брокал и Селина Виллемин, активно и мудро продвигающие по миру швейцарское кино, очень волновались в марте, когда Московский фестиваль взял в конкурс картину «Розю», в которой главный герой – гей. Мало того, режиссер тоже гей, и он побаивается быть растерзанным на части ортодоксальными блюстителями нравственности, добравшимися до законодательных инициатив. Я как мог их тогда успокаивал, и все прошло вполне мирно – без хоругвеносцев. Поэтому они были несказанно рады встрече в Локарно, предложив пообедать в чудной траттории, спрятанной за бетонными нагромождениями грузового терминала, примыкающего к железнодорожной станции.

– У нас сейчас странное ощущение, – сказала Сабина. – Кругом кризис, а Швейцария делает вид, что плывет себе по волнам тем же курсом, не взирая на шторм кругом. Хотя все больше и больше кажется, что мы плывем не по поверхности, а под водой, как субмарина. И что будет, когда эта подводная лодка всплывет наконец наружу, неясно. ...Нет, нет, нет, Ренат, не надо доставать кошелек, здесь дорого, а потом – наша фирма платит за этот обед.

«Другая жизнь», режиссер Эммануэль Муре

Автор выражает благодарность Светлане Сидоровой за помощь в работе над статьей

Зара Абдуллаева

ВРЕМЯ POST

Всего дважды в кинотеатре «Пионер» была показана (в мае/июне 2013 года) киноверсия знаменитого спектакля Анатолия Васильева «Серсо». Это чрезвычайное событие посетили в основном театральные люди. Однако новое «Серсо», сделанное в промежуточном поле кино и театра, выходит за пределы исключительно цеховых интересов. Формально Васильев смонтировал материал, снятый Олегом Морозовым на разных представлениях давнего «Серсо». В действительности – проинтерпретировал время создания спектакля, время, когда монтировалась эта версия, и время восприятия (публикой) старого произведения в новом жанре.

Вопрос о том, архаист Васильев или новатор, мне всегда казался риторическим.

В свое время он переосмыслил структуру и поэтику драматического спектакля, чем, собственно, ошеломила премьера «Серсо» (1984–1985). Теперь Васильев пересмотрел возможности продолженной жизни спектакля. Вместо архивной записи получилось произведение историческое и одновременно радикальное, даже для нынешней арт-сцены. Произведение, сопричастное духу, материи и ущемлениям текущего социального времени. Такое впечатление удивительно, но именно оно задело новых зрителей, среди которых были и те, кто запомнил спектакль, и те, кому посмотреть его не довелось.

Я видела, как Васильев работал над монтажом. Собирал кусочки спектакля, перекладывал, добавлял дубли. Этот микрохирургический процесс отличался васильевским перфекционизмом и одновременно резкими решениями. При всем том случилось невероятное: «телесная убежденность» (выражение Барта), которую требовал Васильев от актеров «Серсо», оказалась столь заразительной, что и зритель, вроде пассивно сидящий в кресле, обнаружил в себе способность к конгениальной («телесной») реактивности. И восприимчивости. Словом «эмоция» я пренебрегу, потому что не оно уточняет чувственный и интеллектуальный контакт с этим спектаклем-фильмом. Но и умничать неохота.

←
«Серсо».
Участники спектакля

Нерв «Серсо», увертки, изгибы его конструкции, как и слабость, горделивость, жалкость или невесомость героев, вдруг открылись непринужденно и запросто.

«Я плакала, как на индийском кино» – таков был комплимент режиссеру после просмотра. Сильнее образа мне было не найти, даже если индийское кино я мало видела. Зато на просмотре «Серсо» ощутила такое же доверие, которое испытывает заплакавший в зале человек, всматривающийся в персонажей из другой жизни – с их танцующей походкой, репликами врасплох, пластикой легкой, дурашливой, выпадающей из круга какого-никакого общения. С партнером и «вне него».

Но не это самое главное. И даже не открытия Васильева, якобы связанные с «постдраматическим театром». Гораздо уместнее сказать, что он сумел предъявить одновременно драматический театр и *его другое*. Радикальная разница. Что он деконструировал и конструировал сценический текст, расставаясь с привычными формами драматического театра, вырабатывая на сцене поток становящегося и потому неархивируемого искусства. Но и не это запредельное свойство режиссуры «Серсо» определило взрыв в кинотеатре «Пионер».

Этот взрыв прогремел для меня гораздо сильнее, чем на премьере «Серсо». Наверное, я моложе и хуже, кажется, была. Время (время post) догнало opus post – фундаментальные (пред)видения Васильева.

Тогда, в 1985-м, я воспринимала спектакль как пир эстетизма. Мизансцены, фактуры были красивы донельзя, чересчур. В такой красоте – рубиновых бокалов, кружевных платьев, батистовых рубашек, старинных писем, оживляющих нравы, обиходную речь ушедшей эпохи (или культуры), – рассеивался, а не сдавливал горло трагизм «милых колонистов» и уязвленных чужаков, собравшихся по прихоти Петушка (Альберт Филозов) на даче, полученной им в наследство от бабушки Елизаветы Михайловны.

Величие замысла, размытую, в острых углах, структуру я тогда оценила, но персонального шока не испытала, как на «Первом варианте «Вассы Железновой»». «Серсо» увиделось гимном культуре, по которой прошли танки. В результате Паша, историк (похожий на Алена Делона актер Театра на Таганке Дальвин Щербаков), обивал двери и, подобно чеховскому Соленому, то хорохорился, то попадал впросак. Надя (Наталья Андрейченко) блистала в платье «Лизаньки», бабушки хозяина дачи, и обмирала в образе Каштанки, которая, кто помнит, готова была застрелиться. Владимир Иванович (Юрий Гребенщиков) – человек в костюме – отвечал за простодушных совслужащих с затаенными страстями и т.д.

Тот спектакль был первым в нашем театре постмодернистским опусом, которым Васильев «открыл и закрыл тему». Интуиция, стратегическое чутье не позволили ему продолжать на той же территории.

Сюжет «Серсо» распределялся на три акта. О, сколько после премьеры было сказано справедливых слов о бесконфликтности действия этой новой драмы, наследующей чеховским пьесам. Ну да. Фрагменты «варьете», устроенного Ларсом (Борис Романов), «шведом», «прибалтом» (вообще-то, русским), с которым Петушок познакомился на улице и пригласил на уик-энд, рифмовались с фокусами Шарлотты Ивановны, немки. А в мертвый дом, который покрывался рубероидом и пластиком в финале третьего акта, был заключен (или там спасался) Петушок. Не забытый наследник, но добровольный затворник. Беженец.

В первом акте он собирал на даче знакомых и не очень людей. Они ёрничали, притирались друг к другу, обжигались друг другом, вспоминали, затихали, пытались умилостивить свое настоящее, оставшееся за бортом. В начале спектакля разбивалась бутылка шампанского, и этот корабль «дураков», наших ранимых, родимых людей (из прошлого), отправлялся в путь. Во втором акте вступал в отношения с «колонистами» Кока Крешкин (Алексей Петренко), появившийся в финале первого акта, не только ухажер, но и муж бабушки, далекой родственницы той тетки, на которую надеялась чеховская Раневская. Дом сохранил ее письма – их будут вперемешку с письмами Книппер-Чеховой читать и жеманно, возвышаясь над бытовухой, передавать за столом персонажи друг другу. В третьем акте Кока, ныне житель брянской коммуналки, сжигал за сценой свидетельство о браке. Петушок получал теоретический шанс и впредь собирать в доме «коммуну». Но благое известие не разрешало коллизии, разлитые в воздухе сцены. Зато обнажало беспробудную драму жизни (а не в жизни), не зависимую от внешних и как будто существенных предлагаемых обстоятельств.

Трагизм брезжил уже в первом – легком акте, где персонажи, выпавшие из советской реальности, заметили в себе неприкаянность, склонность к позерству и сдержанности, за которой светились разочарования, а то и надрыв. Пережив, отыграв во втором акте встречу с Кокой, «колонисты» в третьем акте неожиданно на первый взгляд, но в естественном порыве выплескивали исповедальные монологи, заквашенные бредом, отрезвлением, упоением собой и вместе с тем насмешкой над собой же.

Шум прибоя заливал уши персонажей, зрителей. И затихал. Петушок взбирался на открытую веранду. Игра – как победа над реальностью хоть советской, хоть дореволюционной – заканчивалась. «Комедия» в чеховском смысле тоже. Историческая и персональная обреченность русского человека на показе в «Пионере» обнаружила свою универсальность. Причем независимо от времени, когда играли в серсо, горелки, шли в революцию, на войну, в кооперативы или, как сегодня, все, кому не лень болтать и действовать, намылились переехать туда, «где жизнь подешевле».

Конец игры стал означать в этом «Серсо» крах всяких иллюзий. Но вот что еще интереснее. Практика так называемых игровых структур, которой давно отдался Васильев, перестала быть сугубо эстетическим феноменом. Эта игровая практика, она же система, увиделась способом использовать иллюзию, даже иллюзию стихийности, случайности происходящего, в нее не влипая. С ней то и дело разрывая. Эстетический метод, таким образом, становился выходом из разнообразных ловушек, которыми предательски соблазняют иллюзии, и в частности иллюзионистское искусство. Персональный – в идеале экзистенциальный – выход прорастал в этом спектакле-фильме из метода художественного. Так Васильев утвердил свою метаэстетическую позицию.

Александр Введенский приводит высказывание Хармса, который говорил, «что искусство должно действовать так, чтобы проходить сквозь стены. А этого нет». Киноверсия «Серсо» есть и действует так, ибо прошла сквозь стены, как сквозь время.ц

Теперь самое главное. Универсальность, вскрытую во второй половине 80-х Васильевым, было трудно, мне, во всяком случае, определить. Теперь ясно, что касается она – вот что поразило в «Пионере» – открытия героя. Этот русский человек (на rendez-vous с бывшей любовницей,

«Серсо». Надя – Н. Андрейченко

встречным-поперечным прохожим, мужем своей бабки, чеховским предшественниками, с тенью вампиловского Зилова) порождался сценическим текстом, а не драматургическим. Несмотря на то, что литературный текст «Серсо» сочинялся Славкиным и Васильевым вместе. Но этот спектакль-фильм выходит за границы театра как такового и кино. При этом Васильев и прежде действовал не только внутри сценического пространства, а выходил за его пределы. Пограничная – это идеальная позиция, неуязвимая по сути своей.

Васильев, «нашедший подкову» (см. стихотворения Мандельштама), не отрекается от театра, не дает повода спекулировать на модном понятии «постдраматеме». Он добивался от актеров овладения собственной человеческой натурой и переменчивости в поведении их персонажей.

Внешняя бесконфликтность действия «Серсо» крепилась внутренним конфликтом актера, человека, исполнителя роли. Той латентной или откровенной конфликтностью, которая придает объем, жалость, трепет, обманки, боль каждому из бесхарактерных героев «Серсо». Этот новый, вечно живой (но пробуждающийся на исторических переломах), помнящий свое родство герой материализовался в физических и психических метаморфозах васильевских актеров.

Ну а следующая, растянутого Васильевым в новом «Серсо», тактов в промежутке между архаикой и актуальностью (старого/нового времени), между бытом и приближением актерского естества к существа, когда актеры, потерпевшие сюжетный крах, находят в себе «своего другого».

Плотное и одновременно разреженное сценическое время, по-разному струящееся/упрощенное в каждом из трех актов, создавалось исключительной лабильностью актеров, едва ли не рефлекторной, но и обретенной, въевшейся в кровь.

Четыре открытия режиссера следует обозначить еще раз.

1. Новый герой порождается не драматургическим, а сценическим текстом.

2. Этот герой не имеет психологической доминанты, но и «человеком без свойств» его никак нельзя назвать. Его переменчивый характер находится

в подвижном (газообразном) состоянии, не затвердевает в нечто целостное, непоколебимое.
3. Игровые структуры не воспринимаются как сугубо эстетический феномен, благодаря которому преодолеваются границы иллюзионистского искусства. Они становятся универсальным выходом из экзистенциального тупика, в который загоняют людей разного рода иллюзии. Таким образом, Васильев отстоял свою метаэстетическую территорию.
4. Сделав этот спектакль, а потом спектакль-фильм в пограничном – промежуточном – поле ситуативной (психологической) практики и игровых структур, Васильев оказался в идеальной – по сути неуловимой, а значит, неуязвимой позиции. Но точнее было бы сказать: он настиг безграничное время и не закрепленное, как «разрешенный воздух», пространство.

О том, как это делалось, я поговорила с Анатолием Васильевым.

Зара Абдуллаева – Анатолий Васильев

ВРЕМЯ ПОСЛЕ

Зара Абдуллаева. Киноверсия «Серсо» – совершенно новый тип римейка, то есть пересоздания произведения, которое существует между кино и театром. Я уверена, что это нельзя показывать на маленьком (телеформата) экране. Способы и свойства контакта, физиология зрения будут сопротивляться изображению, если смотреть это «Серсо» не в кинозале. Такой суперарт проиграет в восприятии точно так же, как и супертехнологичный «Аватар». При этом вы не монтировали спектакль, снятый с помощью ста камер и специальными людьми, подготовившими в производстве театральных представлений. Расскажите про создание этого пограничного произведения.
Анатолий Васильев. Тебя интересует чисто хозяйственный вопрос? Или результат этого хозяйства? Выводы из него?
Зара Абдуллаева. Меня интересует путь.
Анатолий Васильев. Но именно как это делалось, а не как это осмыслялось?
Зара Абдуллаева. Делалось же не без осмысления.
Анатолий Васильев. Естественно.
Зара Абдуллаева. Я хочу конкретного технологичного разъяснения. Вопрос практический. О режиссуре монтажа.
Анатолий Васильев. Может быть, спросить самого себя? А могло ли быть это же произведение собрано мною десять лет назад?
Зара Абдуллаева. Очень важный вопрос.
Анатолий Васильев. Или двадцать лет назад? В 1990-е «Школа драматического искусства» обладала какой-то технической базой для монтажа. Эта база была линейная, не цифровая. Но разве дело в технике? Хотя, конечно, техника тоже важна. Тогда продукция нашего театра монтировалась на «бетакаме». Собрать «Взрослую дочь молодого человека», как фильм «Дорога на Чаттанугу», на старой аппаратуре можно. В начале 90-х я сделал этот фильм. Действительно, это

колоссальный вопрос к самому себе. Что произошло, когда я собирал «Серсо»? Зрелость? Нет. Сказать так – значит, слишком хорошо о себе думать. Это не зрелость, это вздорная молодость. Мастерство ли это? Нет, сознательно выбранный дилетантизм. Не зрелость, а юность, не мастерство, но аматёрство.

Зара Абдуллаева. Что в данном случае вы вкладываете в слово «аматёрство»?

Анатолий Васильев. А сериалы кто делает – профессионалы или любители?

Зара Абдуллаева. Большие, надо думать, профессионалы.

Анатолий Васильев. Ну вот. Есть какая-то грамотность повествования. Или безграмотность повествования. Что лучше? Какой путь надо выбрать? Кинотекст зеркалит сценический текст или нет?

Зара Абдуллаева. Пересоздает.

Анатолий Васильев. Перезеркаливает. Что это? Художественная документация нарратива? Или кинотекст – что-то совсем другое? Нужно иметь самоуверенность подростка, чтобы начать это делать. Потому что если в руках ремесло, то сложишь иначе. А если в руках есть ремесло, но ты сознательно отказываешься от этого умения и проходишь путь, в котором кинотекст повторяет законы, скрытые в сценическом тексте, – получается иное. Кинотекст не правдоподобит сценический текст, он следует тем же законам на своем языке. Законы я знал, я автор сценического текста.

Зара Абдуллаева. Но не автор-любитель.

Анатолий Васильев. Нет, естественно! Но тогда, в 82-м, я тоже выбирал сознательный путь разрушения нарративной структуры, иначе бы никогда этот спектакль не получился.

Зара Абдуллаева. Но аматёрство и его отсутствие связаны не только с разрушением нарратива, а с массой других притязаний. Для того чтобы сценический текст переродился в кинотекст, вы предпочли маску любителя?

Анатолий Васильев. Я и раньше выбирал путь отмены…

Зара Абдуллаева. …существующих сценических законов, которыми и сами пользовались.

Анатолий Васильев. Да, конечно. Я старался отменить их все, сразу же. Но отказывался все-таки по частям. Я не отменял только базовые законы. Только предмет драматического театра как искусства не отменял – действие.

Зара Абдуллаева.Но его вы переинтерпретировали.

Анатолий Васильев. Естественно.

Зара Абдуллаева. А все остальное: сценическое время, нарратив, существование актеров – тоже базовые вещи…

Анатолий Васильев. …написание драматургического произведения, композиция, сам рассказ…

Зара Абдуллаева. Когда стали делать *кино*спектакль, то законы, которые были заложены в сценическом тексте, вы сознательно обнажили.

Анатолий Васильев. Я бы сказал, сначала интуитивно. Они во мне были.

Зара Абдуллаева. Вы их проявляли.

Анатолий Васильев. Только потом сознательно. Конечно. Я же ими пользовался. То, что я отменил в «Серсо», я потом отменял и в каждом следующем спектакле или как-то развивал. После 1979-го и 1985-го со мной что-то ведь происходило. Был 1996-й и 2006-й – жизнь прошла, больше двадцати лет.

Зара Абдуллаева. Каким образом вы переводили эти скрытые законы спектакля в кинотекст?

Анатолий Васильев. Если не «открыть интуицию», если только думать и анализировать, не сделаешь так. Это боевое правило. Я же не наукой занимаюсь, это какая-то другая область. Сначала делаешь, потом осмысляешь. Сначала опыт, а не наоборот. Поэтому я говорю: много думаешь – мало сделаешь. Нужно было ждать, чтобы все это ожило в соединении кинотропов, в том, как сочетаются эти киношаги. Искать необходимо именно там: шаг, еще шаг, ход. Поэтому вдруг в монтаж уходили малые части экранного времени, которые становились самостоятельными при повторении этой малой части. Тогда я сказал: это больше похоже на мозаику, чем на монтаж. Я для себя, но уже потом, назвал это мозаичным приемом монтажа. Эти маленькие тропы незаметны, потому что все происходящее было стянуто движением... В Авиньоне в 2006 году у меня была фотовыставка, которую я назвал «Фотокинез», определив всякую художественную жизнь как движение. Любой художественный объект, если в нем сковано движущееся время и развивающееся, дышащее пространство, будет мертвым. Он не способен встать в нишу переменчивой бесконечности. Он сам по себе никогда туда не уложится. Не залезет в этот «ящик» времени без начала и конца.

Зара Абдуллаева. В новом «Серсо» заключено много временны х пластов.

Анатолий Васильев. Поэтому движение, непрерывность движения, стало, пожалуй, основным принципом при складывании материала. Но опять-таки: какого движения? Движения по избранному пути или движения броуновского, как бы хаотичного, в котором случай и вероятность более уместны, чем правильность и законность. Весь этот путь начался очень давно. Память подводит, но все-таки, наверное, это началось тогда, когда мне в Авиньоне предложили сделать портрет – коллаж из моих спектаклей. Но не из тех, что я туда привозил, а из тех, которые мог бы представить на киноэкране. Несколько дней подряд длился показ моей продукции с разговорами, разными лекциями, встречами. Иногда видеоспектакли являлись примерами моих рассуждений, иногда – поводом для беседы. Это были, конечно, фрагменты спектаклей, но значительные по времени. Например, целый акт или пол-акта, а также какие-то документальные съемки, интервью. Это была большая программа в настоящем кинотеатре. Как можно было что-то рассказать без «Серсо»? Потому что знакомить, скажем, со вторым актом «Шести персонажей...» было бы неправильно без фрагментов из «Серсо». И тогда я начал складывать исходное первое действие – «модульную» часть этого спектакля.

Когда я на ощупь предложил актерам первый акт... Это был 1982 год, на Таганке... Им это показалось неожиданным и очень неправильным. Совершенно вне тех методических схем и правил, которые в то время существовали и которыми даже я сам пользовался. Обычный путь репетиций все-таки всегда связан с анализом действия, называнием его как задачи и продвижением этих задач от начала до конца. Не важно, правильная эта методика или нет, но обычный путь таков. Даже в принципе нельзя что-либо сделать, не определив и не назвав это «что-либо». Конечно, у меня уже был серьезный опыт работы над «Взрослой дочерью...» в Драматическом театре Станиславского, над комедией Шекспира «Виндзорские насмешницы» в Театре Ленинского комсомола.

Зара Абдуллаева. «Насмешницы» не вышли.

Анатолий Васильев. Нет. Был опыт работы над «Утиной охотой» на актерско-режиссерском курсе у Эфроса. И другие занятия, но все-таки я назову эти работы. Особенно «Утиную охоту». У меня был опыт, как обращаться с материалом, не

называя и не определяя в нем чего-то школьного и, разумеется, существенного. Можно ли вообще разрабатывать нечто, не называя и не определяя?

Зара Абдуллаева. Фундаментальный вопрос.

Анатолий Васильев. Как методику для провокации различных случайных действий актеров я выбрал именно такой путь. Определил принцип взаимоотношений через дистанцию: «близко – далеко», «отталкивание – притяжение», «вращение».

Зара Абдуллаева. Это очевидно на труднейших репетициях «Серсо», которые снимал Олег Морозов, в фильме «Не идет».

Анатолий Васильев. Да-да. Поскольку мы имеем дело с коллективным действием, то я, конечно, должен был определить порядок, чтобы движение по траектории «близко – далеко», «отталкивание – притяжение», «вращение» не было хаотичным. Этот порядок мне давал драматический текст. Движение стало основным методическим приемом – только в движении, постоянном, непрерывном, можно было сделать такой материал. Самый важный и, может, самый трудный момент для участников этого опыта был связан с называнием (неназыванием) причины действия. Почему я приближаюсь или отдаляюсь? Какова причина для приближения – отталкивания, для расстояния «близко – далеко»? Вот этот вопрос мотивации и был отменен.

Зара Абдуллаева. Иначе говоря, провоцировалась некая спонтанность реакции актеров?

Анатолий Васильев. Да, конечно. Эта методика была положена на новую, использующую от стандарта драму. Но шел все-таки 1982 год. Актеру как участнику единого стиля, единого высказывания и приема было слишком трудно. Даже актеру, который прошел со мной значительный путь! Все равно в его человеческой психике была проблема, ему совершенно не знакомая. Речь о том, что притяжение равно отталкиванию, что субъект равен самому себе и в притяжении, и в отталкивании. И в момент отталкивания партнеры не должны были рефлексировать, не должны задавать вопрос «почему?».

Зара Абдуллаева. Вы инициировали другой источник их реактивности.

Анатолий Васильев. Другой персонаж. Но все это в конце концов необходимо было определить, уложить в игровые структуры, которыми я теперь владел. Первый акт я выстраивал в траектории «близко – далеко», «отталкивание – притяжение», «поворот», а также «круг – центр – за пределами круга». Я отменил репетицию с текстом. Отменил вообще реплики, оставил только несколько слов, которые могли как бы сорваться, стать спонтанными в неожиданный, случайный момент. Что я хочу сказать? Мы занимались этим довольно долго, потому что вначале движение актеров не было и не могло быть структурированным. Что это за движение? Просто свободное движение партнеров, и оно не имело никакой определенности. Потом структура появилась. Я тогда работал с Геннадием Абрамовым, с которым сделал «Взрослую дочь молодого человека». Он мне помогал как педагог. Но структура и ритм движения были мною заранее предложены, поскольку вся вещь концептуально должна была проходить путь двух заблуждений, иллюзий. Это иллюзия (сказка) американской жизни – и иллюзия жизни (сказка) русской. Одна вещь, одна жизнь, два пути.

Зара Абдуллаева. Почему американской?

Анатолий Васильев. Потому что сознание наших людей, как мне и сегодня кажется, строилось на американском джазе и образах физической свободы черно-белых трофейных фильмов. Было и государственное сознание, как государственная рыба, но альтернативное, не наше, заокеанское – вылезало на чем-то

«Серсо».
Л. Поляков,
Ю. Гребенщиков,
Ю. Романов

совершенно другом. Поэтому я сразу предложил ритм буги-вуги, и ритм стал впитываться в актеров. Это уже была хоть какая-то структурированность движения! Думаю, все, что относится к иллюзиям русской жизни, – это благородная дворянская статика. Таким стал второй акт.

Для чего я это рассказываю спустя четверть века? Для того, чтобы ты поняла: весь опыт построения рефлексов, действия и конфликта, спонтанного конфликта, неосознанного, приобретался на материале первого акта. Я начал монтировать первый акт. Потому что именно в первом акте мне нужно было найти эквивалент этого притяжения, отталкивания, поворота, этого ритма буги-вуги, и его обнаружить в киноматериале. Нынешний первый акт, послушай, можно сложить совсем иначе! Повествовательно. Не так, как я тебе рассказываю.

Зара Абдуллаева. Но ни мизансцены, ни движения актеров не изменились в фильме по сравнению со спектаклем.

Анатолий Васильев. Объективное движение актера, которое снято, оставалось тем же самым! Но кинотекст – 24 кадра в секунду, не одна четвертая, а одна двадцать четвертая – это пластика и ритм, и вместе с ритмом надо слышать, ощущать иной пластический материал. Я никогда не монтирую со звуком. Изображение без звука слышу музыкально. Я не слышу текст, я слышу музыку. Мелодию, ритм – то, что относится к музыкальному искусству, а не к литературе. И вижу то, что относится к искусству изобразительному. Или – не к сценическому искусству. Работая с изображением, выстраивал его интуитивно. Я хотел проявить его в тех же взаимоотношениях притяжения и отталкивания, дистанции, кружения, центра и периферии и так далее, какие сохранил в своей памяти на протяжении стольких лет. Я стремился сделать это так, хотя мог по-другому. Я ведь просил моих помощников показать, как первый акт монтажно может получиться. Такой подход был необходим. Мои помощники должны были ручками, а не глазками познакомиться с материалом. Для этого и нужно было попросить: сложите нарративно. Чтобы потом отменить! Не воспользоваться! До тех пор пока не сделают сами, материала не узнают. Когда же они дали посмотреть, я сказал: «Спасибо, а теперь начнем заново». Но я уже имел рядом человека, который, как археолог или скульптор, «трогал глину».

Зара Абдуллаева. Они становились как бы знатоками мертвого архива, а вы его преображали в живой. И даже не в архив.

Анатолий Васильев. Да, наверное. Мне помогали удивительные творческие люди, специалисты. В каком порядке я монтировал? Сначала третье действие. С последнего эпизода. Это выработанная мною привычка работать в обратной перспективе. Я весь третий акт смонтировал с конца до начала. Потом я начал монтировать второй акт, основной. Его я монтировал от начала. Но в «Письмах» подумал, что дальше не смогу, надо возвращаться с конца.

Зара Абдуллаева. Вы понимали, почему «не идет»?

Анатолий Васильев. Конечно, материал останавливался. Можно складывать, если знаешь, что дальше, что в финале. Если не знаешь, складывать довольно трудно. Практически невозможно. Все-таки то, что мы называем перспективой, – вещь не ученая, а физиологическая. Короче говоря, второй акт я монтировал от начала к центру и от конца к центру, чередуя. Потом соединил.

Зара Абдуллаева. Когда появился звук, что-то поменяли в изображении?

Анатолий Васильев. Нет. Эпизод монтируется, будто он «немой», без звука, но и потом пластика не трогается. Трогается звук. Конечно, в пластике есть какая-то легкая корректура, но не изменения в монтаже изображения, нет. В заключении – сложная работа со звуком. Потому что на первом месте все-таки не звук, а пластика. И вот после развернутого второго акта я приступил к первому. Мне сразу стало понятно, что там в структуре движения тождественно сценическому тексту, а что ему не соответствует. Все, что было неправильным, я переделал. И мы прошли план за планом еще раз целый акт. Если говорить об искусстве физического движения, то хорош тот, у кого не ум умный, а тело умное и кто к одному движению тела приклеивает второе движение, но присущее телу и развивающее само тело, а не ум. Так и в кинотексте. Хорошо то движение, которое диктует предыдущее движение и к себе его приклеивает. Это очень важный момент.

Зара Абдуллаева. Есть еще нюанс. Титры, наложенные на изображение. Они опережают реплики, а реплики потом повторяют то, что было в титрах. Но так сделано не потому, что плохо слышен текст, который актеры произносят. Таким образом предъявляется жизнь тела текста.

Анатолий Васильев. Да, именно.

Зара Абдуллаева. Этот ход тоже играет монтажную роль, он не просто прием.

Анатолий Васильев. Конечно. Поэтому я вставляю и имена персонажей: Надя, потом еще раз Надя, и еще Каштанка почти в финале, когда уже не остается текста, одни только имена. И титры тоже не объясняют нам, что того, кого мы видим, зовут Надя.

Зара Абдуллаева. Более того. В финале, когда, казалось бы, уже более или менее все ясно, когда персонажи рассыпались поодиночке, но все равно находятся в каком-то касании друг к другу, звучат фрагменты их внутренних монологов. Но они позволяют себе их озвучить. Эти куски монологов воспринимаются абсолютно спонтанными. Я физически ощутила другой – по сравнению с первым актом – виток внезапного существования. Там все было в движении. Тут – в неожиданной исповедальности. Правильно или нет?

Анатолий Васильев. Да, правильно. Так и должно быть.

Зара Абдуллаева. Эта спонтанность тут отвердевает уже как нечто существующее в натуре этих персонажей.

Анатолий Васильев. Я об этом и хотел сказать. Движение физическое положено в тело, а потом переходит в психическое действие и становится случайностью или спонтанностью. Это ты точно заметила.

Зара Абдуллаева. Что меня еще поразило. Соединение конкретности и обобщенности. Глядя из 2013 года в 1985-й, ощущаешь наслоение и спор разных времен, хотя ссоры между ними не происходит. Воздействует суггестия самого движения времени. Я ощущаю, сидя в зале, и дистанцию, и сопричастность. Близость и отдаленность. Очень редко такое случается. Я, конечно, хороший зритель. Но все-таки это мне транслирует экран. Дистанцию, когда я могу соображать, и контакт, когда не могу отлепиться от экрана.

Еще хотела сказать про отдаленность и близость в другом смысле. Поразительны тут вибрации человека и актера, не хочу говорить «персоны и персонажа», отказалась в этом разговоре от понятий, которые вы разработали.

Моменты опустошенности или провала персонажа отзываются в легкости актера. Моменты драматические для персонажа – в расслабленности актера. Там идет свой монтаж, я это вижу, разеваю рот, но и фиксирую. Взаимоотношения между персонажем и актером, радикально осмысленные в вашей системе, тут очень прозрачные. Я ощущаю их не как теорию или умничанье, но как физическую реальность. Петушок говорит, что нечего ему сказать, что он пустой, но актер переполнен выше ватерлинии. Щербаков говорит персонажу Алексея Петренко, что купит дом, но сам себе не верит. Или тот же Паша Дальвина Щербакова делает Наде предложение, но едва ли надеется, что она его примет.

Анатолий Васильев. Все, что ты сейчас сказала, затрагивает вообще самый принципиальный вопрос в разговоре о действии. Ты слышала мою лекцию в Летней театральной школе. Если помнишь, я там задал вопрос: действие – оно называемое или неназываемое? И вот этот самый фундаментальный вопрос уже решался мною в спектакле «Серсо». Там действие *не*называемо, никогда. Ни на репетициях, ни до репетиций.

Зара Абдуллаева. Но оно же возникает.

Анатолий Васильев. Это и есть феномен! И поэтому ты так подробно говоришь о том, что воспринимаешь. Потому что оно является, но не делается. Делается причина, для того чтобы оно явилось, но не само действие.

Зара Абдуллаева. Но как его можно вызвать к жизни? При этом не важно, называется оно или нет.

Анатолий Васильев. Названное делается. Такова стандартная методика. Все очень просто. *Не*названное является!

Зара Абдуллаева. Но актеров надо как-то спровоцировать.

Анатолий Васильев. Ты так говоришь, как если бы актеры были низшие существа. Всё, конечно, может быть и так. Но если они не «они», а актеры, не низшие существа, а человеки, то можно как-то и по-другому сделать. Итак. Стандарт, рутина и школа: названное – делается. А если не названо, то и делать нечего!

Поэтому можно слышать от разных важных людей о мистике. Типа: что вы делаете и говорите относится к области мистики. Названное делается, а разве может быть сделано *не*названное? Так вот, и *не*названное делается. Но весь вопрос в том, *что* называть. Когда я рассказал тебе о правилах, которые я предложил для репетиций первой картины пьесы, первого акта спектакля, то я этот прием практиковал уже в моих прежних опытах. У меня уже был арсенал. Физическая работа, связанная с дистанциями, притяжением и отталкиванием, вращением, центром, кругом и периферией. Она порождала, открывала

«Серсо»

какую-то другую работу на другом уровне человеческой натуры – психическом, который достать довольно сложно.

Зара Абдуллаева. Это тренингом делается?

Анатолий Васильев. В данном случае нельзя сказать, что тренингами, можно – репетициями. Или упражнениями к представлению. Это подход к практике. Можно, конечно, войти в область психики и напрямую, однако не в случае «Серсо». Я входил в эту игровую область через физическую работу. В конце концов все рефлекторно вошло в плоть, в натуру актера и стало его способом жизни в этом представлении, не в каком-то другом.

Зара Абдуллаева. Невозможно забыть эти вдруг монологи, которые стали естественным проявлением их существа в третьем акте. Но второй актовсем иначе решен! В другом регистре или в другом игровом поле. Но ведь и во втором, статичном, акте проявляются случайные и активные вспышки натуры. Хотя актеры действуют тихо и незаметно, неожиданно ломая, сдвигая один ритмы и смыслы на другие.

Анатолий Васильев. Это фрагменты интермедии.

Зара Абдуллаева. Но они воспринимаются не как интермедии, а как вплетенные в ткань цельного представления.

Анатолий Васильев. Непрерывная жизнь, сделанная постепенно и довольно сложно.

Зара Абдуллаева. Премьеру «Серсо» я восприняла только как эстетический феномен. А сейчас увидела преодоление эстетизма. Что для меня очень важно.

Анатолий Васильев. Для меня эта вещь стала пограничной во взаимоотношении с русским театром в 1984–1985 годах. Помню, как зал был внимателен к тому, что он смотрит. И в то же время я был абсолютно, нет, почти уверен, что зал не знает, что он смотрит.

Зара Абдуллаева. В «Пионере» было ощущение, что не только зрители, но и время добежало (или достучалось) до спектакля.

Анатолий Васильев. Раньше у меня всякий раз оставалось какое-то чувство тоски от невстречи, о которой я мечтал. Спектакль шел иногда с трудом, потом вообще перестал идти. Любимов. Эфрос. Губенко. Таганка. «Серсо». А задышал

спектакль на самом деле сначала в Ленинграде, а затем в Европе. Оттуда мы вернулись с мнением, которое Россия приняла как абсолютное. Штутгарт. Роттердам. Лондон.

Это был 1987 год. Я сейчас объясню на каком-то очень далеком донжуанском примере или метафоре. Это как возвращенный поцелуй. Когда целуешь женщину здесь и потом целуешь иную, другую женщину там, то этот поцелуй возвращается к ней, той, которая здесь, преображенным, и теперь она знает о поцелуе больше, чем знала тогда. Такая сказка о возвращенном поцелуе.

Зара Абдуллаева. Вы говорите о восприятии в том контексте. А меня еще вот что удивило. Здесь, и в 80-е годы, и позже, люди, при всех оппозиционных порывах, склонны иметь иллюзии. Без них не выжить. Когда в 2013 году посмотрела киноверсию «Серсо», то дошло: она про непрерывную русскую жизнь без иллюзий. Хотя умные люди, наоборот, привыкли говорить про разрывы, исторические разломы. Но в этой справедливой мысли только часть правды.

«Серсо» сделал человек очень трезвый, его обольстить нельзя. Вирус такого драматизма (или брожения) внедрен и в актеров. Поэтому уверена, что эстетизм преодолен. Красные бокалы не означают тоску по Серебряному веку, это была бы невероятная пошлость. Нет у этих людей, независимо от возраста, пола и статуса, ничего впереди. Может, нет и позади. Но, чтобы не сдохнуть, они в какие-то два дня, в которые им положено быть на сцене, на экране или на даче у Петушка, играют не только в серсо, но и в отношения, сближения, отторжения, примеряют на себя возможности, которых нет, не могло быть. И не будет. В этом смысле дистанция и близость есть идеальное соответствие содержанию материала – распадающегося и спаянного движением, которое скрашивает или скрывает внутренний распад. Не только разлад. Не хватает смелости на уровне тела, а не мозгов, эту безыллюзорность принять. И, главное, потом продолжать жить.

Анатолий Васильев. Надо сказать, что мы все-таки находимся в промежутке между ситуативными структурами и игровыми. И эти «промежуточные» структуры самые сложные. Быть ангелом труднее, чем богом или человеком. Потому что ангел – то там, то здесь, то наверху, то опять внизу. Ангельская работа тяжела. Находиться на этой территории перехода – и чтобы душа твоя приземлялась и возвышалась, чтобы она принимала близко к сердцу и была очень далеко от сердечного, чтобы она вступала в игру и, наоборот, отрицала игру, чтобы она раздваивалась и была в то же время цельной, – это очень сложно.

Зара Абдуллаева. Вот реакция героини Андрейченко на предложение Паши выйти замуж. Она хохочет и говорит или вопит: «Мне стыдно это повторить!» И вскоре, но в другой тесситуре: «Я выйду замуж!» Теперь она о чем-то своем замышляет или настаивает. Здорово. До слез. Хотя формально плакать в этом фрагменте не над чем.

Анатолий Васильев. Да… А вот «притча о зеленом луче» с трудом была сыграна и понята Алексеем Петренко. Точнее, понята, но не его крупной натурой. Это притча о чуде, даже о спасителе. Но все-таки о каком-то (квази)спасителе, ковлином, огородном. Амикошонском. Это его собственный, понятный ему заколдованный социализмом спаситель – зеленый луч. Но тут есть и другое. Странный, для меня замечательный эпизод. Все-таки надежда на чудо! Этот человек из прошлого не только надеялся на чудо, оно ведь случилось, поэтому

Кока совершил честный поступок. Абсолютно ненужный, бессмысленный и глупый. Сжег свидетельство о браке с Елизаветой Михайловной.

Зара Абдуллаева. Вы думали, что «Серсо» стягивает разные исторические времена, но герои находятся накануне какого-то порога, перелома? Оттепель давно закончилась, но шлейф шестидесятников персонажи еще волокут.

Анатолий Васильев. Конечно, конечно...

Зара Абдуллаева. Во втором акте упомянут 1916 год. Вихри! Но дореволюционная идиллия, о которой рассказано в письмах XIX – начала XX века, спародирована Алексеем Петренко... Мне не очень нравится, как он играет. Только когда в третьем акте под дождичком сидит и вдруг просыпается, мелькнуло в нем что-то правильное... Тем не менее его гипертрофированное, хотя однообразное существование заключает в себе саркастический взгляд режиссера на дореволюционную утопию.

Анатолий Васильев. «Саркастический» – не только режиссера, но и самого актера Алексея Петренко. Нет, он мне положительно нравится в киноверсии. Весь его человеческий наигрыш очень даже документален. Такими я наблюдал прошедших рядом с террором и возле власти положительных стариков.

Зара Абдуллаева. Сейчас, в 2013-м, старые герои, сохранившие на экране лицо («Мне сорок лет, но я молодо выгляжу» – первое название пьесы Виктора Славкина), воспринимаются опять как употребленные, но уже окончательно. Как наши современники, зависшие то ли перед стагнацией, переворотом или уж не знаю чем.

Анатолий Васильев. Я не мог про это не думать. Надо было что-то сделать, чтобы увидеть: это так! А много лет назад, может быть, такое восприятие и не сложилось бы. Потому что я, такой, каким был в 2010 году, с тем опытом, который прошел, и находящийся четыре года в добровольном изгнании, вернулся в Россию, сел за монтажный стол и стал собирать эту вещь. Три года назад мне шел шестьдесят восьмой год. Я сам находился в этом времени, но собирал ту жизнь, которая зафиксирована в 1985-м. Эти две жизни спаялись. Одна – в сценическом тексте, другая – в кино. Это две реки. И когда все сошлось – конечно, я не специально это задумывал, просто хотел что-то сделать, – оказалось, что «Серсо» современно.

Если б я оказался не такой, каким был... А я был живым, я это точно знаю. Если б хотел предаться воспоминаниям, ностальгии, болезненному ощущению утерянного прошлого, я бы никогда ничего подобного не сделал.

Зара Абдуллаева. Вы можете рекламировать антиэйджинговую программу.

Смешно, как жизнь подает неожиданные реплики. Летом 2013-го – одновременно с этим «Серсо» – на «Кинотавре» был показан фильм Александра Велединского «Географ глобус пропил» по роману Алексея Иванова. Ностальгический масскульт о советском интеллигенте. Киноверсия старого спектакля, лишенная ностальгии, становится современным произведением. Новый фильм воспринимается устаревшим и удешевленным парафразом «Утиной охоты» и «Полетов во сне и наяву», персонажами которых могли бы стать и кое-кто из героев «Серсо», но не стали. В воздухе что-то такое носится, иначе одновременно не появились бы «два мира, два шапиро» о промежуточном времени: подлинный contemporary art и мифологический конструкт.

Анатолий Васильев. Я не смотрел фильм, о котором ты говоришь. Начиная с 1985 года я стал очень расходиться с театром, который был рядом со мной. Но не я – со мной стали расходиться. У меня никогда не было никакой амбиции представить

Чехова на сцене, потому что я уже все «чеховское» сделал. И продолжил, не бросил, не отменил, не отрезал, не остановился. Я все время шел дальше.

Зара Абдуллаева. Еще открытие. Связано оно, как я уже после просмотра понимаю, с методом отношений между человеком, актером и персонажем. Исторически сложилось, что нового героя открывает драматургия, литература. То, что случилось в «Серсо», проистекает из сценических связей между людьми на сцене, на экране. Тут многое угадано про особый тип русского человека, лишенного, как ни удивительно, внутренней доминанты.

Анатолий Васильев. Ты говоришь о сценическом тексте. Я отменил литературный текст как текст. Что очень важно. Но, отменяя, я все-таки оставил его как поэтический надтекст – в огромном объеме.

Зара Абдуллаева. Но именно сценический текст породил матрицу русского героя.

Анатолий Васильев. Правильно, это замечательное наблюдение, я так хотел. Не драматургический текст породил, а сценический.

Зара Абдуллаева. Сделано это ненавязчиво. В разных «типичных» героях русской литературы, не обязательно XIX века и не обязательно модернистских, сохранялось нечто устойчивое, какими бы сложными, противоречивыми они ни были. А тут – магма, неочевидная тонкость, недобитая человечность, яркая ничтожность, прелестная вздорность, идиотические всплески. Всё вместе. То, что существовало вразбробь и в других драматургических вариациях, здесь обобщилось до универсальной неопределенности. Хотя герои, не только живучие, но и живые, имеют точку приписки. Это так или нет?

Анатолий Васильев. Да, я к этому стремился. И поэтому именно это произведение приписывают к постдраматическому театру. Хотя я…

Зара Абдуллаева. …не использовал там видео, медиа… Шучу.

Анатолий Васильев. …хотя я хотел выйти за пределы драмы, сквозь стены сцены, это совершенно очевидно. Выйти за пределы традиционного толкования действия. Хотел и сделал. Должен еще раз сказать, что было непросто работать с актерами. Потому что я открыл диалог между актером и его натурой. И в этот момент актеру стало очень не по себе. Поэтому репетиции прерывались всякий раз, когда актер сталкивался с этим феноменом «я», когда его натура мешала ему как актеру. Возникали кризисные моменты. Но я помню, что уже в начальный период репетиций сказал: мы собрались не для того, чтобы повторить, что сделали во «Взрослой дочери молодого человека» или в «Первом варианте «Вассы Железновой». Мы будем это делать до тех пор, пока не сделаем. Даже если разойдемся. Я настаивал на методе бескомпромиссно, очень уверенно и направленно. И мы вместе, всей командой актеров, прошли путь, подобный человеческому подвигу. Три разных акта – это непросто. В актерском плане эта работа колоссальной сложности, почти невозможная.

Зара Абдуллаева. Постдраматическим этот спектакль нельзя назвать.

Анатолий Васильев. Я этого и не утверждаю. Книжка Лемана вышла в 1999 году. А я вывез спектакль в Штутгарт в 1987-м. Двенадцать лет прошло.

Зара Абдуллаева. Моя книжка про постдокументализм – не про то, что было (и есть) документальное кино и игровое, а теперь главным прошу считать постдокументальное. Речь идет о промежуточном искусстве, но и об искусстве промежутка. В нем могут быть очень разные вещи, и документальные «по паспорту», и игровые. Вы ведь тоже соединяете материал как бы «документальный», то есть натуру актера, и материал, преобразованный ролью, актером, сценическим текстом.

1. См.: Lehmann Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

2. См.: Абдуллаева З. Постдок: игровое/неигровое. М., 2011. – *Прим. ред.*

Анатолий Васильев. Это и есть театр. Но мы не говорили еще о том, что я отменял в кинотексте.
Зара Абдуллаева. Расскажите.
Анатолий Васильев. Я отменял чистоту изображения.
Зара Абдуллаева. Вы его не выпендривали.
Анатолий Васильев. Я вообще отменял чистоту движения камеры.
Зара Абдуллаева. Как это?
Анатолий Васильев. Чистота – значит, камера не должна тряснись, смазывать хвосты и начала.
Зара Абдуллаева. В кино она может и потрястись.
Анатолий Васильев. Нет. Ты скажешь, что этим пользовались режиссеры, приверженцы «Догмы». Да, но этим пользовались и молодые выпускники ВГИКа, которых я знал очень хорошо. Могу сказать точно, что именно советский (рубежа 80-х годов) кинематограф и растерянное образование уничтожили всю советскую «Догму». Она началась давно. Это поколение великих мальчиков, смелых, настоящих, пришедших как операторы, режиссеры. Где они? Все было смято. Абсолютно. Это я знаю точно. Я видел их во ВГИКе в начале 80-х не нужными, дюжими, настоящими.

Изображение, в котором нет движения, я отменял. Отменял всю неподвижность. Что я понимаю под подвижностью? Это не только подвижность объектива или рук, которые окружают, охватывают этот объектив. Но и подвижность всех фигур, находящихся в кадре. Всякой подвижностью, даже если она была не по правилам, я пользовался. Предположим, видел смазанный план и брал его. Потому что знал, что смазка относится к живому, к человеку, к его рукам, эмоциям и к его любви, которую он боялся пропустить. Он смазывал и все-таки находил тот объект, который любит. Тот шаг, который он хотел обязательно зацепить. Я понимал, что за этим стоит человек. А ведь я мог бы это отрезать. Смазка, дрожание, «неточность» плана, все может быть и при наездах, и при отъездах, и на панорамах, на остановках. Или, например, дом. Оператор снимает так, что этот дом колеблется, скачет. Дом двигался, и я его оставлял. Потому что отменял статику. У меня только один раз дом неподвижен. Потому что нет другого дома. Но я заставил его двигаться, я его чуть смазал в десяти кадрах, сделал нерезким. Если помнишь, длинный первый план, который я ставлю, – это эпиграф к монтажу: объектив расположится наверху и смотрит на какой-то нерезкий объект, находящийся под ним. Долго так смотрит, потом поднимается, потом опять смотрит. Он долго шевелится, что-то делает дурацкое. Через движение я понимал, что это живой человек, пришедший и не знающий, что ему делать, где расположиться: места ведь нет. Куда ему запихнуть? Хочется и там побыть, и там. Да разве объяснишь образ?

Вот что такое отменять неподвижность. Или, например, фигура сбоку кадра. Она качается. Конечно, во втором акте мне была дорога статика. Но и там я со статикой все время что-то продлеваю, фигура все время движется. Например, мы видим в кадре «открытку». Но на самом деле, когда объектив отходит, мы видим весь интерьер дома. Или переход к свисту. Помнишь, после «военного» письма Кока свистит и начинается эпический монолог, посвященный игре в серсо, когда он, Кока, игру в серсо подменяет на игру в горелки. Это, естественно, метафора. Мне недостаточно было одного раза, потому что пластика – какая она была в кадре – требовала знакового повтора. Все, что было хорошо видно, грамотно снято и непосредственно показывало на актера – он

3. Открытие-программа спектакля

Н. Попов, А. Васильев

сейчас говорит то, что сюжету нужно, – я отменял. И, конечно, тут я сдублировал два свиста, два разбойничьих в монтаже повтора. Потому что финал этого «военного» письма требовал штурмовой энергии в пластике. Где серсо? Было и сплыло! Играем в горелки!

Зара Абдуллаева. Вы приблизили к зрителям старые фотографии.

Анатолий Васильев. В спектакле они тоже были на белой стене.

Зара Абдуллаева. Но человек в театре мог увлечься чем-то и туда не взглянуть.

Анатолий Васильев. Да, я расширил этот фрагмент.

Зара Абдуллаева. Возникло визуальное раздвижение времени.

Анатолий Васильев. Да, конечно.

Зара Абдуллаева. Как ни странно, тут произошла и победа над временем. Единственный утопический момент спектакля.

Анатолий Васильев. Еще я отменял цвет, потому что не хотел конкретности.

Зара Абдуллаева. Не делали цветокоррекцию?

Анатолий Васильев. Нет, делал. У меня много черно-белых планов. Я аннулировал цвет и переводил цветные планы в черно-белые. Потому что конкретность часто бывает компрометирующей.

Зара Абдуллаева. Что это значит?

Анатолий Васильев. Опять приходится «про любовников». Если включаешь свет, то ярким светом компрометируешь сам донжуанский акт. Любовники боятся яркого света. Всякая интимность отменяется, когда включается свет. Что такое конкретность? Интимность – это конкретность. Свет компрометирует эту конкретность. Цвет – это конкретность. Когда отменяется цвет, отменяется и компрометация самой конкретности. Черно-белый план всегда имеет общность или целостность. Предположим, стол в цветном кадре – именно этот стол. Стол в черно-белом кадре – это стол сам по себе. Поэтому везде, где я понимал, где видел, что это изображение компрометирует само себя и передает мне не то, что есть на самом деле, я цвет отменял.

Зара Абдуллаева. Это тоже выход за еще одну границу.

Анатолий Васильев. Да, чередование цветных и черно-белых планов – это не манипуляция.

Зара Абдуллаева. Содержательный выбор.

Анатолий Васильев. Да. Некий закон. «Делай со мной так», – говорила мне пластика. И я это делал. «Делай со мной не все, что ты хочешь, – говорило мне изображение. – Вот я перед тобой, но со мной нужно сделать что-то не так». И я отыскивал то, что должен сделать с тем, кто (и что) передо мной. Я привык так работать.

Зара Абдуллаева. Но вы пользуетесь этим очень деликатно.

Анатолий Васильев. Естественно. Только тогда, когда мне это сообщали. Я продолжу на примере очень понятной мне работы скульптора. Вот перед ним камень, и камень ему говорит: сделай это! Камень говорящий. Живая плоть, погруженная в этот камень, именно она и говорит. Не скульптор: я сделаю с тобой знаешь что! Сначала, конечно, он камень рубит. А потом, как только работник открыл хотя бы маленькую часть живого, эта живая часть говорит: остановись... Это так просто, что никогда не ясно.

Зара Абдуллаева. Я училась в университете и еще не была знакома с Борисом Исааковичем Зингерманом. Но читала его сочинения. Лорка, условно говоря, диктовал ему один ритм письма и фразировки. Чехов – совсем другой. Брехт – третий. То есть сам материал определял метод, стиль, темп, лексику и прочее. Конечно, сам материал диктует...

Обобщенность, о которой вы говорите, я называю универсальностью, и подана она так, что можешь ее пропустить, точнее, не зациклиться на ней. Хотя действует она на подсознательном уровне. Вы фиксируетесь сейчас на приеме, я же хочу доартикулировать его излучение, а не сам по себе прием. Это одно из самых больших открытий в этой версии «Серсо». Точность здесь снимает усложненность. Что может быть важнее для новаторского произведения? Оно тебя не отторгает, а влечет. Вы хотели рассказать про третий акт.

Анатолий Васильев. В третьем акте нужно было сделать так, чтобы сработало подсознание. Мы уже говорили, что сама методика помогала, конечно, включению

очень глубоких слоев психики. Все дело в том, что модуль поведения менялся в первом, втором и третьем актах. Нельзя было перескочить, нужно было идти последовательно. Мы много говорили о заключительном акте, мы его пробовали, но репетировал я последовательно. И собирал – сначала первый, потом второй. Была в третьем действии текстовая ловушка. Связана с обойщиком дверей Пашей, я нелегко с ней справился. Конфликт традиционный должен был быть построен на отношениях Нади с Пашей, в отказе от Паши и его свадебного предложения, но... И ты заметила, что у актера Щербакова совершенно другие глаза. И он сам, в конце концов, мало верит в то, что делает. Он протягивает обручальное кольцо, не имея никаких надежд на завтра, что когда-нибудь сможет желаемое завершить... На самом деле конфликт был построен гораздо сложнее. Не на отказе от человека, а на отказе от идеала! То есть от некоего утопического образа, к которому мы стремимся и считаем идеальным. Эти образы недостижимы. И когда мы понимаем «нет» – мы от них отказываемся. Этот коллективный отказ от образов утопического или идеального и стал паникой третьего акта. Для всех персонажей одновременно, включая Пашу. Вот такая перегруппировка сил позволила сделать все диалоги и включить подсознание. Не так легко было тогда найти другой конфликтный модуль, другую причину для конфликта.

Зара Абдуллаева. Сами персонажи ведь не осознают это как отказ.

Анатолий Васильев. Нет, конечно. Я же сказал, мне нужно было спровоцировать подсознание.

Зара Абдуллаева. Они осознают это не как отказ, а как невозможность – совершенно разные вещи.

Анатолий Васильев. Конечно. Но я говорю о модуле действия. Невозможность играть нельзя, в понятиях действия не живут, нужно как-то иначе делать. Поэтому я удвоил и утроил весь эпизод «Нет». Когда Валюша, Петушок, Надя повторяют: «Нет, нет, нет, нет...» Сценическое действие гораздо короче – в два или в три раза. А для кинотекста я решил включить все «дубли». Повторить – до знакового «нет»! Я отказался от копирования сценического текста. Я имел право и смелость на это.

Зара Абдуллаева. А что еще вы изменили в кинотексте?

Анатолий Васильев. Когда я его собирал, то обязательно или сокращал время, или расширял его. Обязательно. Время действия в кинотексте часто не соответствует времени сценического действия.

Зара Абдуллаева. Сколько шел спектакль?

Анатолий Васильев. Столько же, сколько киноверсия.

Зара Абдуллаева. Но воспринимается иначе.

Анатолий Васильев. Да.

Зара Абдуллаева. Я не помню, в спектакле был шум прибоя?

Анатолий Васильев. Да. Но здесь, конечно, я усилил этот мотив, поскольку он звуковой, и я его повторил. Но не переусердствовал, не засунул там, где не нужно. Хотя прибавил. Волны, море, океан, вообще вся стихия. Ведь само действие начинается с сюрприза: неожиданно Паша разбивает бутылку шампанского о край дома, как о борт корабля. Этот план тоже удвоен. Шампанское, он стоит в дверях, шум моря, потом еще раз стоит в дверях, шум моря... Я расширил выход Бориса Романова (Ларса) в сцене варьете. Цилиндр, красный фрак, перья по бокам, труба – так желал материал. В то же время весь материал диалога Паши и Коки за столом я сжал. Где мне хотелось воздуха, я расширял. Говорю

«Серсо». Петушок – А. Филосов

о несоответствии. Это очень важный момент. Это не иллюстрация. Время и пространство кинотекста не иллюстрируют время и пространство спектакля.

Зара Абдуллаева. Но и герои, порожденные сценическим текстом, появились такими, какими были в спектакле, и совсем другими. Тогда их оживил сценический текст. Теперь – экранный.

Анатолий Васильев. Это мысль замечательнейшая. Самая правильная мысль о том, что принадлежит сцене, а что литературному тексту. Это мысль великая. Что принадлежит сцене, а что экрану.

Зара Абдуллаева. Не только черно-белая картинка, но и деликатное вкрапление зрительного зала тоже работает на обобщение, на длящееся время.

Анатолий Васильев. Что ты сказала – я всегда именно этого хотел. Я всегда знал, что реальность сценического действия сильнее литературной реальности.

Зара Абдуллаева. В трех актах и на разных этажах (в прямом и переносном смысле) идет непрерывное выпархивание иллюзий, очень действенное и очень неоднозначное, глубинное.

Анатолий Васильев. Я согласен. В этом и состоит вся моя жизнь.

Зара Абдуллаева. Но герои этого не осознают, это существует помимо их проживания. Они меняются не меняясь. Очень странно. Это связано не только с театральным текстом, но и с пониманием человеческого существа вообще. Вот Ларс, шведом или не швед, устраивающий на столе гнильцо со свечой, номер не варьете. Он хорошо понимает, что справиться с повседневностью, даже не с надеждами какими-то, а именно с повседневным существованием, можно только в игре.

Анатолий Васильев. Забойный номер в варьете.

Зара Абдуллаева. И это не фellиниевская привязка. Это веселящееся подполье. Переинтерпретация кода. Но не культурного, литературного, а биологического.

И последний вопрос. Целлофаном закрывается дом. Петушок поднимается наверх, на веранду...

Анатолий Васильев. Да. Остается в закрытом доме. В спектакле было так. В финале «колонисты» уходят, остается Петушок. Стоит чемодан возле ворот, лезет на веранду, спускается по лестнице вниз и играет на фортепиано.

Зара Абдуллаева. Оставаясь там, внутри.

Анатолий Васильев. Да. Дом звучит.

Зара Абдуллаева. А разве на экране видно, что он остается в доме?

Анатолий Васильев. Не обязательно, и не должно быть. И в театре не видно, где он. Сделано так: он пробирается под целлофаном, а потом стоп-кадр, фигура останавливается. Физически он застопорился в этом месте. А его душа куда-то уходит, шуршит, или стучит вниз по лестнице, или улетает, играет, колоть ритм бутн-бутн. Этот знак через стоп-кадр сделан.

Зара Абдуллаева. В моем воспоминании осталось, что он на верхней веранде остается.

Анатолий Васильев. Верно, он там и находится. В спектакле я не мог этого сделать. А в фильме можно. Он остается в неподвижности между одним и другим пространством. А потом шуршит целлофан, топают шаги, хлопает крышка пианино, играют бутн-бутн... А еще титры в начале и в конце фильма, которые важны...

Зара Абдуллаева. Они как раз ностальгические.

Анатолий Васильев. Они такие, какими должны быть. Финальные титры не имеют ничего ностальгического, они иронические. Вот текст:

История закончена. Нам семьдесят, но мы молодо выглядим. Прошло время... Милые, дорогие колонисты... Нет, не получается письмо!

Милые, дорогие колонисты, основоположники «Серого», что мы можем сказать на прощанье?

Вот мы, которые были в театре, которого был. Не забывайте, смотрящие в прошлое о том, что будет в жизни или в мечтах о ней! Хотя как можно забыть будущее, которое еще не наступило, или мечту, которой нет еще

Внутренняя иллюстрация фотографии
О. Морозова, В. Плотникова и архива
А. Васильева

Фото: images.yandex.ru

Елена Королькова

В ГОРОДЕ N, ГДЕ ЦВЕТЕТ ЖАСМИН

Сценарий

Иди за солнцем следом,
Хоть этот путь неведом,
Иди, мой друг, всегда
Иди дорогою добра.
Из песни «Дорога добра»

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Эпизод первый. Девочка с двумя косами

Как сквозь туман, я вижу свое отражение в старом большом зеркале. Я семилетняя девочка. На мне темно-коричневое платье с длинными рукавами и воротом под самое горлышко. Я еще не до конца проснулась. Обмякнув, сижу на стуле перед зеркалом. За моей спиной стоит бабушка в цветастом платке, она причесывает мне волосы. Волосы у меня длинные, тяжелые и жесткие.

– Как тебе заплесть? Барашки или косички? – спрашивает бабушка.

– Косички, – говорю я.

Бабушка деревянным гребнем проводит ровный пробор, разделяет волосы на две части. Заплетает косы, начиная над ухом; плетет туго, так что кожа на висках натягивается.

– Бабушка, – тихо спрашиваю я, – а можно я в город не поеду?

– А кому ж мама твой ранец отдаст, тетрадки, фломастеры? – говорит бабушка.

– Фломастеры? – задумчиво спрашиваю я.

– Конечно! – отвечает бабушка.

– А когда я обратно? К тебе? – спрашиваю я.

Бабушка шмыгает носом. Делает красивый пышный бантик из синей ленточки на конце косы.

– Летом приедешь ко мне, в каникулы.

– Каникулы? – я поворачиваюсь на стуле и изумленно смотрю на бабушку.

Она прячет глаза.

– Сиди ровно, не ерзай, – старается нагнать строгости бабушка.

– Бабушка, не отдавай меня, – шепчу я.

Елена Королькова – кинодраматург. Родом из Новгородской области. Окончила сценарно-киноведческий факультет ВГИКа (2012, сценарное отделение, мастерская А.Степанова и Н.Фокиной). Дважды лауреат конкурса «ИК» «Личное дело» – за сценарии «Москва…» (2010; опубликован в «Искусстве кино», 2011, № 11) и «Десять дней» (2012; опубликован в «Искусстве кино», 2013, № 8).

Сценарий «В городе N, где цветет жасмин» участвовал в конкурсе «Личное дело»-2012 и попал в шорт-лист «Мейнстрим».

Наш дом; в комнате два окна на деревенскую улицу и на дом напротив, там живут старики Лебедевы, они пьют и часто дерутся. Под окнами палисадник, в углу огромный куст зеленой «метелочки», стебли у него тонкие, и потому бабушка подперла его жердочками, чтоб не клонился к земле. В комнате между окон висит старое большое зеркало, обрамленное золоченой резной рамой. Зеркало висит немного под углом к полу, и потому в нем отражаемся не только я на стуле и бабушка, но и стол, что стоит прямо под зеркалом, накрытый белой скатертью с мережкой, и часть дощатого крашеного коричневой краской пола, и самотканые коврики на полу, и старый продавленный диванчик у стены напротив, и даже кусок высокого старинного темно-коричневого серванта, заставленного стеклянной посудой. На стене напротив репродукция картины «Три богатыря». В «красном углу» полочка с иконами и лампадкой. А под ней другая – с вазой, в которой стоят увядшие полевые цветы.

Туманно. Зябко. Тихо. Деревня еще спит. Из моего рта вылетает пар. Я оборачиваюсь на наш дом. Большой, деревянный, с крышей, покрытой шифером. Бабушка стоит на пороге и вытирает слезы уголком платка. Она машет мне.

Мама высокая и тонкая в обтягивающей серой водолазке держит меня за руку.

– Пойдем, – говорит она раздраженно и взволнованно, тянет меня за руку, – на автобус опоздаем.

Я спускаюсь за мамой с пригорка, на котором стоит наш дом.

– Таська! – слышу я за спиной истошный бабушкин крик.

Мы оборачиваемся – бабушка бежит за нами. Подбегает.

– А пусть бы и на будущий год в школу пошла? – с надеждой в голосе спрашивает она у мамы.

– Мам! – раздраженно выдыхает мама, крепче сжимает мою руку.

Бабушка осекается, остается стоять на месте, а мы спускаемся в овраг. Когда над нами сгущается тьма оврага, скрытого от света кронами деревьев, и мы проходим по шаткой склизкой дощечке через ручей, бабушка догоняет нас. У нее в руках стеклянная литровая банка с солеными белыми грибами.

– Грибки-то забыли, – запыхавшись, говорит бабушка.

– Ну куда нам твои грибы? – сокрушается мама.

– Как же? А поедите. Там, в городе-то в вашем, наверное, нет таких...

На плече у мамы висит женская сумочка, в руке тяжелая тряпичная сумка с вещами. Мама смотрит на меня вопросительно. Я охотно принимаю из рук бабушки банку. Бабушка крестит воздух надо мной. Мы идем дальше.

– Ваське скажи: Вера Николавна велела не пить! – кричит бабушка нам вслед.

Мама оборачивается, смотрит на бабушку, маленькую, в переднике и платке, в калошах.

– Мамочка, – тихо ласково шепчет она.

Мы с мамой идем тропинкой через лес. Я несу банку, крепко прижимая ее обеими руками к груди. К лесу подступает осень; в канавках тут и там виднеются желтые листья. Зябкая прохлада. Грибы растут под березами. Их много, но их нельзя сорвать. Сейчас не до этого.

Мы с мамой проходим почти заброшенную маленькую деревню. Три дома на пригорке. Во дворе одного из них сидит на завалинке старая-престарая бабка, опершись на палку, и крошечными глазами провожает нас.

Мы идем по обрыву над рекой. Ветер шевелит листву берез, что устроились на самом краю обрыва. Под ногами сухой мох. Кое-где красные брусничины.

Мы с мамой спускаемся вниз, к реке. Мрачное, пасмурное утро. Большая бурая неприветливая река. Над рекой стоят неподвижным строем высокие темные деревья. Между берегами протянут трос. У противоположного берега стоит паром. Туман стелется над водой.

Мама негодующе ахает. Кидает сумки на покрытую росой траву. Всматривается в противоположный берег. Там никого нет.

Мама приставляет руки рупором ко рту и кричит:

– Эге-ге-ге-гей! Эээй! Кто-нибудь!! Эй!!!

Эхо гулко разносится по реке. Кроме маминого голоса, здесь больше нет звуков, и потому он звучит особенно громко и пугает своей одинокостью. Маме никто не отвечает. Она снова кричит:

– Эге-гей!

Эхо и тишина. Мама садится на сумки. Опускает голову. Я стою рядом, держу банку с грибами. Мама сидит молча. Смотрит на маленькие наручные часики. Поднимает голову, прищурившись, всматривается в противоположный берег. Переводит взгляд на меня.

– Леночка, – говорит она, – не бойся ничего.

И от этих слов я начинаю бояться.

Мама подходит ко мне, садится на корточки, берет из моих рук банку, ставит ее в траву, крепко обнимает меня.

– Мы теперь никуда не поедем? Да? – с надеждой спрашиваю я.

– Ничего не бойся, слышишь? Все будет хорошо! – твердо говорит она.

Но я не верю ей. Мне отчего-то страшно.

Мама отпускает меня, поднимается с корточек и снимает с себя одежду – серую водолазку и черные узкие штаны.

– Я сейчас сплаваю, переправлю сюда паром и заберу тебя, – говорит она, улыбаясь.

Я вижу, что она очень озябла и дрожит. Ее вещи лежат в траве. Она в трусах и лифчике идет к воде.

– Мама! – кричу я что есть мочи и пугаюсь своего голоса, разнесшегося эхом по реке.

Она кидается в воду. Всплеск воды.

– Мама! – кричу я. – Мамочка, не плыви!

Но она плывет все дальше и дальше в темной воде.

Высокое-высокое темно-серое небо застыло. Я стою на берегу. Я самое маленькое, что есть в этом мире. Две длинные толстые косы спускаются по спине. На концах большие пышные бантики. Я вся дрожу от холода, но больше от страха. Чуть подавшись всем телом вперед, поджав губы и почти не моргая смотрю на воду. Там, посреди реки, над бурой водой виднеется мамина голова. Накрапывает дождь, и его колючие иголочки ступают по воде. Прокалывают водную гладь. Вода кажется бездонной, густой. Мама плывет очень медленно. И мне кажется, что она никогда не выплывет. И я останусь здесь одна.

Мама стоит на деревянном пароме в мокром нижнем белье, с мокрыми волосами и быстро перебирает руками трос. Паром плывет.

Паром причаливает к берегу, на котором стою я. Мама быстро надевает одежду на мокрое тело. Дрожит. Смахивает с лица прилипшие мокрые пряди. Берет меня на руки и заносит на паром.

Мы плывем через реку. Я стою, прижавшись к столбу парома. Смотрю вниз на воду. Зажмуриваюсь. Открываю глаза – берег уже далеко. Высокие деревья стоят на том берегу печальным замершим частоколом. Ни души. Тишина. Всплески воды.

Банка с грибами осталась стоять в траве на том берегу.

Эпизод второй. Девушка в кожаном плаще

В ночном клубе громко играет танцевальная музыка. За барной стойкой бармен разливает водку в рюмки. Гул перемешивающихся голосов, криков, смеха. Вспышки света. На танцплощадке танцует единый организм, поднимающий десятки рук. В зоне кафе за столиками сидят пьяные, загулявшие, забывшие обо всем человеческом люди. Им хорошо и не страшно. Их лица раскраснелись, глаза блестят, голоса стали громче, смех нарочитее.

За одним из круглых столов располагается компания: три парня и две девушки. Им примерно по двадцать лет. Они чокаются рюмками с водкой. Выпивают. Ведут себя неестественно, громко смеются, кокетничают, кривляются – явно недавно знакомы. Они, в общем и целом, самые обычные молодые люди, их сложно выделить из толпы.

Блондинка Ира делает знак брюнетке Лене, едва заметно кивает в сторону выхода. Лена отвечает ей согласным кивком, и они обе встают из-за стола. В относительно темном помещении клуба на брюнетке почему-то солнцезащитные очки.

Лена, высокая, худощавая, со старательно растрепанными черными волосами до плеч девушка, красит губы ярко-красной помадой, глядя в зеркало в туалете клуба. Солнцезащитные очки она сняла. За ее спиной располагаются пять кабинок. Из одной раздается голос Иры:

– ...нет, конечно, Вадик этот симпатичный, но что-то в нем такое есть... странное...

– Неприятный тип, – говорит Лена.

В ответ воцаряется неодобрительная тишина. Лена оборачивается в сторону кабинки.

– Ты скоро?

– Ага.

– Недостоин он тебя. Прилипала и халявщик, – говорит Лена, пряча помаду в карман джинсов.

– Почему «халявщик»? Он нас два раза угощал за свой счет, между прочим.

– А мы его сколько?

– Но он хотя бы два раза!

Девушки возвращаются за столик. Лена снова в очках. Вадик, о котором говорили девушки – парень в клетчатой рубашке и джинсах, с короткими светлыми волосами, – сидит рядом с Леной. Ира напротив них. Двое других парней, инфантильные молодые особи, потягивают пиво и глазеют на танцующих полуголых девчонок. Вадик наклоняется к Лениному уху и говорит заигрывающим тоном:

– А почему ты очки по ночам носишь?

– Хочу загадочной казаться!

– А мне кажется, без очков тебе лучше. Наверное, у тебя очень красивые глаза.

– А вдруг нет? Мне один знакомый сказал, что за очками можно спрятать заурядность. Надел очки, и вроде как что-то за ними кроется. А там, может, и нет ничего...

– Поедем ко мне? – томным голосом перебивает Лену Вадик.

Лена ухмыляется, снимает очки и кокетливо, строя глазки, смотрит на Вадика, потом наклоняется к его уху и шепчет завораживающим тоном:

– Как-нибудь в другой раз, Вадик.

Вадик в упор смотрит ей в глаза. Лена взгляд не отводит, так же в упор смотрит на Вадика. Они будто играют в «гляделки». В глазах Лены появляется враждебность. Ира все это время внимательно наблюдает за ними. Потом встает из-за стола, подходит к Лене и берет ее за руку.

– Пойдем танцевать, – говорит она.

Девушки выходят на танцплощадку. Танцуют под ритмичную бессмысленную музыку. Вдруг врубают рок-н-ролл. Ира и Лена хватаются за руки и принимаются отплясывать. Они делают это слаженно, очевидно, не в первый раз. Ира отцепляет одну свою руку, отходит на расстояние, снова приближается к Лене в танце, кружится, проходит под Ленина рукой. Когда она оказывается лицом к Лене, она быстро и хлестко бьет Лену по лицу ладонью и тут же в танце поворачивается спиной. Лена хватается за щеку. В глазах неприятное удивление. Но вот Ира оборачивается к Лене – на ее лице невозмутимая веселая улыбка. Лена быстро убирает руку от обожженной пощечиной щеки. Продолжает танцевать как ни в чем не бывало. Улыбается. Вадик, глядя на девушек, кивает головой в такт музыке. Встает, в танце идет к девчонкам. Музыка меняется. Вадик вытанцовывает между Леной и Ирой.

Двери ночного клуба с огромной веселой вывеской «Карамболь» и изображением кия и шаров распахиваются. На улицу вырываются звуки музыки. Лена выходит из ночного клуба. На ней длинный кожаный черный плащ. Полы расстегнутого плаща развеваются. На лице большие солнцезащитные очки. Лена прячет руки в карманы плаща и решительно уходит прочь.

Раннее-раннее летнее утро. Солнце еще не встало, и потому свет такой тусклый, ватный, нежный. Лена сидит на корточках на балконе пятого этажа типовой серой пятиэтажки и ревет, завывает, прижимая ладонь к щеке. Шмыгает носом. Что-то бубнит. Она выглядит, как маленький, беззащитный ребенок.

Во дворе пятиэтажки ржавые ломаные качели. Напротив точно такая же пятиэтажка. И по бокам такие же. Ни души, ни звука. А вот что-то лязгает; это парнишка открыл дверь своего гаража, что стоит недалеко от пятиэтажки. Он вытаскивает из гаража свой мотоцикл, осматривает его. Ставит на подножку. Приседает перед мотоциклом с ящичком инструментов. Все это он делает каждое утро. Лена, шмыгая носом, смотрит, как любовно парнишка орудует разводным ключом.

Эпизод третий. Мама

Девятилетняя Лена стоит возле деревянной двери, над которой висит табличка «Котельная № 1» и держит палец на кнопке звонка. Дверь наконец открывается, за нею показывается коротко стриженная худощавая мама.

– Лена, иди домой, – говорит она девочке, настороженно оглядываясь по сторонам.

– А можно, я у тебя посижу?

– Нельзя, начальство может приехать котлы проверять.

– Ну я тогда тут погуляю.

– Уроки сделала?

– Да.

– Иди домой.

– Говорю же, я тут погуляю.

Мама на секунду заминается и говорит:

– Он сегодня не придет.

– А вдруг придет?!

– Говорю же, не придет. Он сегодня во вторую смену работает.

– А вдруг придет? Он все время работу прогуливает!

– А ну домой, я сказала!

Мама захлопывает дверь перед Лениным носом. Лена заходит за угол и стоит, выглядывает из-за угла.

Вечер. К двери котельной подходит полная женщина с короткими волосами в мелкой химической завивке. Лена выглядывает из-за угла. Дверь хлопает. Лена держит на руках драную дворовую кошку. Дверь котельной снова хлопает. Лена выглядывает из-за угла. Видит маму. Бросает кошку. Та обиженно мяукает. Лена украдкой идет следом за мамой.

– Не придет, не придет, а он возьмет и придет, – бубнит Лена себе под нос.

Мама идет вдоль асфальтовой дороги, сворачивает во дворы.

Мама заходит в подъезд пятиэтажки. Лена забегает следом. Она видит, что на площадке стоит отец, пьяный и свирепый.

– Где шлялась, сука? – угрожающе говорит отец маме.

– На работе была. А ты уже нажрался?

– Не твое дело! С кем была?! – угрожающе звучит голос отца.

– Со мной! – кричит Лена. – Я ее стерегла, папочка, у нее никого не было.

– Скажи спасибо дочке, не то бы я тебя...

В руке отца сверкает лезвие ножа. Он приставляет нож к маминому горлу, но сразу убирает.

Мама испугана, глаза ее расширяются, по щекам текут слезы, лицо некрасиво кривится. Лена бежит за мамой по ступенькам вверх. Отец не идет за ними, он выходит на улицу; громко хлопает внизу дверь подъезда. Лена догоняет маму и шепчет ей, хватаясь за ее руку:

– Мамочка, не ругайся с ним, говори всегда: «Прости, Вася, прости, Вася».

Мама беззвучно плачет.

– Я тебе что говорила? Домой иди! – сквозь слезы отвечает она.

– Ага! А он бы тебя... – возмущается Лена.

– Ты ведь маленькая еще совсем, – сокрушенно говорит мама.

– Кто?! Я?! – еще больше возмущается Лена, округляя свои черные глаза.

Эпизод четвертый. Отец

Лена и мама сидят на кухне за столом друг напротив друга и перебирают насыпанную на стол горкой красную смородину, очищают от веточек и мусора, чистую ягоду бросают в пластмассовое ведерко. Мама то и дело отправляет красные ягодки в рот. У мамы волнистые темно-русые волосы до плеч. Лена в домашней растянутой выцветшей футболке, на которой виднеются следы смытой временем аппликации с рожей жуткого чудовища, а для просвещенных – солиста панк-рок-группы «Король и Шут» в гриме. Лене двадцать лет.

– И как ты могла поверить этому козлу? Ничему тебя жизнь не учит, – говорит Лена. – Ничего, отольются волку заячьи слезы.

– Кошке мышкины... – говорит мама.

– Чего?

– Говорю – «отольются кошке мышкины слезы»!

– Да какая разница?.. «Хороший мужчина!» – дразнит Лена маму.
– А сама-то много ты хороших мужчин видела?
– А я, может, плохих люблю.
– С плохим семью не построишь. Не повторяй моих ошибок...
– Уж твои я точно не повторю.
– Не зарекайся.
– Чего пристала?
Мама некоторое время молчит. Перебирает ягоды.
– Присмотрелась бы к Юре. Вы ладите. Парень он надежный.
– Ты что?! Он же мне брат двоюродный!
– Нууу... – неуверенно тянет мама.
– Что «ну»?
– Ну, может, и не брат...
– Как это? – пораженно спрашивает Лена.
– Так...
– Ты договаривай, договаривай! – почти кричит Лена.
– Ну, в общем... – мама опускает глаза, ей трудно говорить. – Вася тебе не отец...
– А кто же он? – удивленно и непонимающе говорит Лена.
Мама молчит, не поднимает глаза.
– Тааак! Ясно! – говорит Лена и с большим усердием принимается перебирать ягоды, не смотрит на мать.
– Не отец, но любил тебя, как родную, – тихо говорит мама.
Раздается хлопок. Лена вскакивает. Мама вскакивает. Обе кидаются к газовой колонке. Лена первая успевает открутить рычаг.
– Надо срочно газовщиков вызывать, – говорит мама.
Молчание.
– Хочешь папину фотографию посмотреть? Ты на него очень похожа, – виновато говорит мама.
– Чего? Папину? Нет! И только попробуй мне ее подсунуть! – категорично отвечает Лена.
– Тогда мне больше не возвращаться к этому разговору?
– Нет.
– Хорошо.
Молчание.
– Ты не злишься? – спрашивает мама.
– Нет.
– И не осуждаешь меня?
– Да отстань ты! – отмахивается Лена.

Эпизод пятый. Работа

Лена сидит в кабинете директора. Светлые стены, чистота, блестящий лакированный стол, опрятного вида пятидесятилетний мужчина за столом в кожаном кресле. Фикус в кадке на полу. Множество фиалок в горшках на подоконнике. Сквозь отодвинутые жалюзи пробивается луч солнца и падает на лакированную поверхность стола. Мужчина изучает какую-то бумагу. Лена взволнованно ожидает; она сидит сгруппировавшись, не шевелится, хотя и попыталась принять беспечную позу – закинула ногу на ногу.

– Так... так... верно, – проговаривает мужчина, внимательно читая бумагу и тыкая в нее аккуратно заточенным карандашом.

Вдруг глаза его загораются радостью и азартом, указательный палец правой руки приподнимается.

– Ага! А вот тут ошибочка вышла!

Лена вся подается вперед. Краснеет. Взволнованно вглядывается в лицо мужчины. А он весело и запальчиво говорит:

– По поводу основных средств вы пошли верным путем, но немного недоработали. Вы делаете вывод на основании изменений к закону от двадцать третьего мая две тысячи седьмого года, но есть письмо Минфина с разъяснениями, с более поздней датой, и там высказано совсем иное мнение. Вы должны были найти это письмо в «консультанте», это было не так сложно.

Лена разводит руками. Огорченно смотрит на директора. Тот взмахивает рукой – ему доставило удовольствие обнаружить ошибку.

– Ну ладно, это несущественная ошибка, знания у вас хорошие, – говорит он и тут же добавляет: – Но не отличные, поэтому пока могу предложить вам только десять тысяч.

В глазах Лены вспыхивает огонь. На лице невольная улыбка радости. Теребит в руках ручку. Голос ее срывается от волнения, и никак не получается беспечный тон.

– Так вы меня принимаете?

– Когда вы можете приступить к работе? – с доброй улыбкой благодетеля говорит директор.

– Завтра, – выпаливает Лена.

– Прекрасно! У нас как раз уходит напарница Власовой, вы заступите на ее место.

Дверь в кабинет директора захлопывается. На двери табличка: «Иванов И.И.».

Лена идет по коридору. Заглядывает в одну из дверей – с табличкой «Секретарь». За столом с компьютером сидит юная девушка. Она видит Лену, приветливо улыбается и говорит:

– Ты новенький аудитор?

– Да.

– Как зовут?

– Лена.

– Я Аня. К Власовой тебя определили?

Лена кивает.

– Сочувствую.

– Почему?

– Рука у нее тяжелая. От нее все сбегают. Максимум через месяц. Так что желаю удачи!

– Она что, дерется? – недоверчиво спрашивает Лена.

– Когда как, бывает что и бьет, а так просто – характер тяжелый! Своенравная тетка.

Лена сидит дома на диване и читает книгу. Это «Generation П» Пелевина. Мама заходит в комнату в желтой расклешенной юбке и серой водолазке.

– Лена, как мне эта кофта с этой юбкой? – спрашивает мама.

У нее раскрасневшиеся щеки и горящие глаза.

– Куда намылилась? – спрашивает Лена в ответ.

– Меня тетя Таня тащит на танцы в «Кому за тридцать».

– Куда? – удивляется Лена.

– В «Кому за тридцать»! В ДК Попова… она уже туда ходила.

– Капец! – говорит Лена, откладывает книгу и встает с дивана. – Ладно, немедленно снимай этот ужас!

– Снимать? И что тогда надеть?

– Сейчас я тебе подберу.

Лена идет в другую комнату. Открывает дверь в шкаф. Роется в вещах. Выбрасывает из шкафа разноцветные юбки и блузки. Все старенькие, ветхие, старомодные.

– Что тут у тебя? Вот! Эта юбка и эта кофта.

Лена бросает маме строгую серую юбку, прямую, узкую до колена, и шелковую лиловую кофту с рукавами-воланами и сборкой на талии.

– Эта? Ты не шутишь? – неуверенно спрашивает мама.

– Делать мне больше нечего! Одевайся. Будешь выглядеть солидно и стильно.

– А может, не ходить? – спрашивает мама, уже переодеваясь.

– Как хочешь.

– Или пойти?

– Что ты! Сиди дома! – подтрунивает Лена.

– А если я там кавалера найду?

– А мне-то что?

– И замуж выйду?

– Ты пока еще из дому не вышла!

Раздается звонок в дверь. Лена тихонько, на цыпочках подходит к двери. Глядит в «глазок». За дверью с искаженным выпуклостью линзы «глазка» лицом стоит парень. Лена открывает дверь.

– Юрка! – говорит она.

Юре на вид лет двадцать, у него соломенного цвета растрепанные жесткие волосы, большие ясно-голубые простодушные глаза. Он весело говорит:

– А я к тебе пришел, а я вина принес!

И вынимает из-за спины руку с бутылкой портвейна.

– Самого дешевого? – спрашивает Лена.

– Как всегда!

– Тогда заходи.

Лена и Юра сидят на кухне за столом друг напротив друга. Между ними стоит бутылка темно-бордового портвейна «777» и два граненых стакана. Юра берет бутылку, откупоривает пробку и наливает в оба стакана доверху. Лена берет стакан. Юра берет стакан. Чокаются. Юра выпивает стакан до дна. Лена отпивает треть.

– Сестра, скажи, я личность? – до смешного серьезно спрашивает Юра, в упор глядя на Лену.

– Аааа, – говорит Лена, покачивая головой, – очередная «барби» тебя бросила?

– Да почему ты так думаешь?! – взвивается Юра.

– Ладно-ладно, пойми, я ведь не знаю, что такое личность, – говорит Лена.

– Ты? Ну если ты не знаешь, тогда мне вообще уже не на что надеяться! – сокрушается Юра.

Звонит телефон. Лена поднимает вверх указательный палец.

– Вот!

Встает и идет из кухни.

Лена снимает трубку со старинного зеленого телефонного аппарата. Из телефонной трубки раздается счастливый Ирин голос:

– Мне Вадик сейчас позвонил, приглашает в гости. У него родители на месяц уехали в Сочи.

– И чего?

– Так ты что, не идешь?

В квартире в большой комнате громко играет музыка. За окнами ночь. На большом диване прыгают под музыку и громко поют Ира, Лена, Вадик и Юра. Крики. Гогот. Ира падает на диван. Вадик падает рядом. Лена и Юра продолжают прыгать, будто сумасшедшие. На столике возле дивана стоят пустые бутылки из-под водки, пива, вина, фужеры, стаканы, стопки, картонная коробка с соком, тарелка с засохшими кусками сыра, большая пепельница, переполненная окурками... Ира и Вадик целуются, лежа на диване. Лена и Юра, не обращая на них внимания, прыгают и громко поют под музыку:

Дайте вдохнуть мне, люди,
Не затыкайте рот,
Дайте вдохнуть мне, люди,
Мне очень нужен кислород!

Лена и Юра лежат в маленькой комнатке в темноте на узеньком диване. Лежат, вытянувшись по «стойке смирно».

– Интересно, что они там делают? – говорит Юра.

Лена смеется. Юра глубоко вздыхает.

– Чего вздыхаешь? – говорит Лена.

Юра снова вздыхает, но не отвечает.

– Ты не переживай. Если она тебя бросила, так это потому, что она дура, – шепотом говорит Лена.

Юра поворачивается на бок. Глядит на Лену. Аккуратно тянет к Лене руку. Дотрагивается до ее руки. Лена тихо смеется.

– Что ты всё щупальца свои простираешь, – говорит она.

– Ну тебя! – обижается Юра.

Он садится на диване, отвернувшись от Лены. Молчит некоторое время, подперев голову руками.

– А это правда, что ты в детстве у нас дома из альбома мою фотку украла? – вдруг спрашивает Юра.

Лена садится у Юры за спиной. Кивает в темноте.

– Было дело.

– Значит… ты в меня тогда была влюблена?

– В восемь лет – да.

– Правда?

– Я тогда во всех мальчиков влюблялась. Меня только из деревни от бабушки мама забрала в город, а у нас в деревне кроме меня из детей была только девочка Сашка, противная такая, капризная. Мальчиков совсем не было.

Юрка разочарованно вздыхает.

– Почему в меня никто не влюбляется? Вот что во мне не так? – огорченно спрашивает он.

Лена треплет его по волосам. По-сестрински обнимает за плечи.

Светает. Лена и Ира сидят на лавке возле подъезда. Лена в своих солнцезащитных очках. Она смотрит на дорогу. Ира, счастливая и загадочная, думает о своем, глядя в небо.

– Представляешь, оказывается, мой отец мне не отец... – говорит Лена.
– Как это?
– Вот так. Мама сказала.
– Ни фига себе! А кто ж твой отец?
– Не знаю...
– И ты не спросила?
– Нет! Она мне фотку хотела показать, говорит, я на него похожа. Да пошел он! На фиг мне его фотка?
– И не посмотрела?
– Не-а.
– Неужели тебе не интересно?
– Нет.
– Хм... значит, на тебя похож?

Ира внимательно с хитрой улыбочкой смотрит на Лену и говорит:

– А что... интересный мужчина.
– Прекрати! – отмахивается от нее Лена и улыбается, отвернувшись.
– Слушай, а вдруг он олигарх, а? – весело спрашивает Ира.
– Да пошла ты!

Ира некоторое время молчит, теребит в руках ветку сирени, потом спрашивает:

– Ты огорчилась?
– Не знаю... Скорее обрадовалась.
– Обрадовалась?!
– Да. У меня отца-то, по сути, и не было никогда... Вася ж всю жизнь по тюрьмам. Так что я, можно сказать, ничего и не лишилась. Только братьев и сестер по его линии у меня теперь нет, они мне теперь никто, то есть они и всегда мне были никто.
– Так это ж не родством определяется, а отношениями. Если ты их любишь – они тебе родные. Вот я свою мать не люблю, так она мне чужая. Папа ушел от нее, и я его понимаю...
– Что ж она тебе такого сделала?
– Не важно...
– Страшно, когда тебя собственная дочь не любит.
– Потому я и не хочу детей.
– Совсем не хочешь?
– Даже если и захочу, от кого рожать-то? С кем их растить?
– А как же Вадик?
– А что Вадик? Работы у него нет, образования нет, цели в жизни нет.
– Но он же тебе нравится!
– Ну и что?

Подъезжает такси. Ира бросает ветку сирени на асфальт.

Лена едет в такси на заднем сиденье. Задумчиво смотрит в окно на еще спящий город. Уже рассвело, но солнце еще не вышло из-за горизонта, и все окрашено нежными полутонами. Недавно проехала поливальная машина, и потому в городе особенная свежесть. Светло-серые многоэтажки сонно стоят, укутанные легким предрассветным туманом. Досыпают последние мгновения за окнами люди. Кое-где в окнах загорается свет. Загулявшаяся парочка, обнявшись, медленно бредет по тротуару. На остановке допивают свое пиво трое парней, они сидят на спинке скамейки, поставив ноги на лавку. Машина сворачивает на тихую улочку. С одной стороны поле, с другой – ряд серых многоэтажек. Поле тянется далеко до леса. Это окраина города.

На приоткрытой двери в кабинет табличка «Главный бухгалтер». В кабинете перед светловолосой женщиной лет сорока, Татьяной Ивановной, сидит Лена. Женщина рассматривает бумаги.

– Так, спасибо, Леночка, все бумаги в порядке. Сейчас я напечатаю трудовой договор. Испытательный срок у нас месяц.

Где-то хлопает дверь. Лена по инерции оборачивается на открытую дверь кабинета. Она замечает, как мимо двери по коридору быстро проходит женщина. Лена успевает отметить ее худобу и длинный нос.

– О, Власова ворвалась, – комментирует Татьяна Ивановна. – Ну… готовьтесь. Легкой жизни вам не видать. Дам совет: лучше с ней не спорьте, со всем соглашайтесь. Даже если она не права.

– Понятно.

Секретарша Аня заводит Лену в комнату с большим столом, накрытым скатертью. На столе стоит ваза с печеньем. Вдоль стен стеллаж с посудой.

– А вот это наша столовая, тут мы обедаем, пьем чай, кофе, – говорит Аня.

За столом сидит худенькая женщина лет пятидесяти с жесткими темно-рыжими волосами до плеч и длинным острым носом. Она держит в худых пальцах маленькую чашечку кофе, мизинец отставлен, и рука едва заметно дрожит. Она поднимает на Лену глаза в затемненных очках. Поправляет очки характерным жестом.

– А это Валентина Васильевна Власова, вы с ней будете выезжать на проверки. Она тебе все расскажет и покажет.

– Здрасьте, здрасьте, – говорит Власова, слегка развязным тоном и нарочито громким голосом.

Аня выходит. Лена и Власова остаются один на один. Лена стоит в нерешительности. Власова тянет руку к вазочке и выбирает себе печенье – берет самое большое и красивое. Откусывает.

– Ну садись, попей чаю, кофэ, – говорит она, откинувшись на спинку стула и глядя на Лену снизу вверх, слегка выглядывая поверх очков.

– Спасибо, я не хочу.

– Садись! – командует Власова.

Лена покорно садится. Власова подвигает ей чистую чашку, пачку кофе, пачку чаю.

– Советую песочное печенье, – говорит Власова.

Лена покорно наливает в чашку кипяток и заваривает себе чай.

Отпивает чай. Власова поправляет очки. Приглаживает волосы. Говорит, не глядя на Лену:

– Завтра с утра едем «круглый гараж» проверять. Там новая бухгалтерша. Прежняя-то была дура полная, у нее все баланс не сходился.

Власова встает, прохаживается по комнате. Лена молчит.

– Так что в десять часов встречаемся у гаража. Поняла? – спрашивает Власова.

– А где это?

– Тю! Не знаешь где «круглый гараж»? – оживленно говорит Власова.

– Не-а.

– Ну, милая моя, ты уж совсем! В каком ты мире живешь?

Власова делает характерную комичную мину, выражающую глубокое разочарование.

– Вот и я думаю: в каком я мире живу? – говорит Лена.

Взгляды их встречаются.

Эпизод шестой. Мирослав Алексеевич

Лена открывает ключом дверь в свою квартиру. С порога кричит:

– Мам!

Она заходит в прихожую. Включает свет. В ответ притаившаяся тишина.

– Мама! – снова зовет Лена.

Едва слышное движение в кухне. Лена двигает ноздрями, принюхивается. Опускает глаза и замечает мужские туфли большого размера. Замирает. Удивленно приподнимает брови. Снимает плащ.

– Леночка, – сладким голосом говорит мама из кухни.

– Да? – стараясь, чтоб голос звучал безразлично, отвечает Лена.

Вешает плащ на вешалку.

– Ты кушать будешь?

– Нет.

Лена снимает туфли.

– Ну мы тогда посидим? – робко спрашивает мама из кухни.

– Мне-то что? Сидите себе на здоровье.

Лена идет в комнату. Краем глаза замечает: в кухне за столом друг напротив друга сидят мама и мужчина лет пятидесяти в хорошей физической форме. Между ними на столе стоит бутылка.

На столике под уютным торшером звонит старый зеленый телефон. Лена берет трубку. В трубке необычайно радостный голос Иры.

– Лен, привет. Ну как дела?

Голос у Иры действительно необыкновенно счастливый.

– Что случилось-то? – вместо ответа спрашивает Лена.

– Так… ничего, – весело говорит Ира.

– Да ладно!

– Мне Вадик сказал: живи у меня! – выпаливает Ира.

– Поздравляю.

– Ну я еще не согласилась. Я еще, может, и откажусь!

– Угу-угу, – насмешливо отвечает Лена.

Лена сидит в кресле и смотрит телевизор. По телевизору идет фильм Алексея Балабанова «Про уродов и людей». На экране старуха порет веником голую женщину, а мужчины снимают все это на камеру.

– Надо же, какая мерзость, – бубнит Лена и морщится.

Она слышит какое-то движение в прихожей, шорохи, шепот, смешок мамы. Входная дверь хлопает. Лена включает звук громче. Мама мышкой пробирается в комнату. Подходит сзади и стоит, держась за спинку кресла, в котором сидит Лена. У мамы блестят глаза. Лена делает вид, что увлечена фильмом.

– Ты на меня не злишься? – спрашивает мама.

– С чего бы это?

– Ну… что у меня гость был.

– Да ради бога.

Мама садится на подлокотник кресла и быстро рассказывает:

– Я с ним в «Кому за тридцать» познакомилась. Мы приходим, а там одни старикашки семидесятилетние, а женщины все молодые, даже девушки были. Мы выпили немножко винца в уголке, а потом Мирослав Алексеевич откуда ни возьмись

подходит: «Разрешите вас пригласить…» Весь вечер со мной танцевал, провожать пошел, взял такси, заплатил…

– Да ты что? Даже заплатил? – издевательски говорит Лена.

– Ну и не буду рассказывать, – обижается мама.

– Ладно, говори!

– И все в гости напрашивался, я не пустила. А сегодня вот явился с бутылочкой… На выходные к себе на дачу приглашает, так я не могу, мы ведь к бабушке на могилу едем.

– Мы? Не, мам, я не могу, у меня дела.

– Лена, нехорошо это, десять лет как бабушки нет, а ты ни разу на ее могиле не была.

– Ну и что?

– Она ведь растила тебя, любила больше всех…

– Как-нибудь в другой раз съезжу, – раздраженно говорит Лена, встает из кресла и выходит из комнаты.

Лена идет следом за Власовой вверх по винтовой лестнице. В коридоре им навстречу бросается полная блондинка в кардигане.

– Валентина Васильевна, дорогая, слава богу, это вы! А я думаю, кого в этот раз пришлют? – лопочет подобострастно блондинка и идет следом за Власовой, которая даже не замедлила шаг.

– У нас всегда одну и ту же бригаду посылают на объект, – строго отрезает Власова.

– Как ваши дела? Как здоровье? – лопочет блондинка.

– Ба! Да что со мной сделается? – говорит Власова. – Куда посадите нас?

– Даже не знаю! Может, к нам, в бухгалтерию?

Власова останавливается и строго смотрит на блондинку поверх очков.

– Нам нужна тишина, – говорит она. – Мы вообще-то работаем в отдельном кабинете.

Блондинка пугается, делает большие глаза.

– Я сейчас! – говорит она и бежит куда-то.

Власова идет дальше. Хмыкает. Качает головой.

– Курица! Терпеть не могу, когда егозят, – весело комментирует она. – Вот! Это она и есть новая бухгалтерша. Усидчивая. Ни одну ошибку не пропустит, так что придется поусердствовать, а найти ошибки надо.

– А если их нет? – испуганно спрашивает Лена.

– Такого не бывает! – отмахивается Власова.

– А если я не найду?

– Так я тебе подскажу, где смотреть, – говорит Власова и подмигивает Лене.

Блондинка заводит Власову и Лену в огромный красивый кабинет.

– Вот! У нас главный инженер сейчас в отпуске, можете занять его кабинет.

Власова осматривается. Проводит ладонью по столешнице. Смотрит в окно.

– Ничего, – констатирует она.

Садится. Ставит свой ноутбук на стол. Раскрывает его.

– А чай, кофэ вы нам обеспечите? Уж не обессудьте, мы без кофэ не можем.

Блондинка растерянно бормочет: «Да-да» и выбегает из кабинета.

Власова подходит к большому окну. На подоконнике стоит маленький радиоприемник. Власова включает его. Из радиоприемника раздается голос веселого

и бодрого диджея. Он несет какую-то чушь. Власова убавляет громкость, возвращается к столу.

Лена восторженно осматривает кабинет. Улыбается. Власова плюхается в кресло инженера.

– Ну? Как я тебе? – спрашивает она у Лены и, оттолкнувшись ногами от пола, крутится в кресле.

В кабинет входит юная секретарша с подносом. На подносе банка кофе, две чашки на блюдцах с ложечками, электрический чайник, пачка чаю, сахарница. Власова вскакивает с кресла, как только слышит щелканье ее каблучков. Мельком бросает растерянный взгляд на Лену. Лена опускает голову, чтобы скрыть невольную улыбку.

– А печенье, конфеты? – возмущается Власова.

Лена густо краснеет. Когда девушка выбегает за двери кабинета, Власова подмигивает Лене.

Власова осматривает шикарное кресло главного инженера и выходит из-за его стола. По радио тихо играет вступление песни «Плот». Власова быстро подходит к приемнику, прибавляет громкость. Юрий Лоза громко и харизматично поет:

...лишь в дом проникнет полночь,
Чтоб рифмами наполнить
Мир, в котором я живу…

Власова влюбленно слушает и тихонько подпевает, покачивая головой.

Потом она отходит от окна своей слегка шаткой походкой, снова садится за стол – на приставленный стульчик. Оборачивается на Лену и, глядя поверх очков, говорит:

– Ну что, приступим?

На столе возвышаются кучи папок с бумагами.

Сон Лены

Я аккуратно ступаю по старой дощечке, перекинутой через маленький ручеек на дне оврага. Доска скользкая. Я ступаю в траву. Надо мной сплелись кроны деревьев. От этого в овраге полумрак. Вот передо мной крутой подъем из оврага. Я смотрю вверх. В глинистом склоне оврага прорыты ступеньки. Я поднимаюсь вверх по этим ступеням. Поднимаюсь все выше и выше. Вот я выбираюсь из оврага и вижу: на месте нашего дома под серым небом растет зеленая-зеленая высокая трава, а из травы торчит одинокий обгоревший черный столб. Я хочу закричать и не могу, задыхаясь. И просыпаюсь.

В темной комнате Лена вскакивает на постели. Смотрит в темноту. Тяжело дышит.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Эпизод седьмой. Игорь

Лена бредет в темноте по тротуару вдоль асфальтовой дороги. Впереди виднеется остановка с ларьком. В ларьке горит тусклый свет. Лена идет медленно. Глубоко вдыхает ночной воздух. Видит, как в свете из ларька промелькнула тень. За ней другая. Короткий вскрик. Удары. Лена всматривается. Возле ларька что-то происходит. Лена бежит вперед. Она видит, что на асфальте неподалеку от ларька лежит человек, двое других бьют его ногами. Человек согнулся в позе зародыша и закрыл голову руками. Двое избивают его нещадно и с наслаждением. Лена останавливается и кричит:

– Эй! Вы! Оставьте его, я милицию вызвала!

Парни уже выдохлись и потеряли интерес к избиваемому. Они всматриваются в темноту: кто кричал? Лена прячется в кусты. Двое ударяют лежащего по последнему разу и вразвалочку удаляются прочь. Лена выходит из укрытия и тихонько подбегает к человеку на земле. Он лежит не двигаясь. Лена подходит ближе и садится на корточки рядом с ним. Она трогает его за плечо.

– Потерпите, я сейчас «скорую» вызову, – говорит Лена и вытаскивает из кармана плаща телефон.

Человек убирает руки от головы.

– Не надо, – говорит он тихим голосом.

Телефон в руках у Лены звонит. Она отвечает на звонок.

– Алё! Кто это? Какой Дима? А… Дима… спортсмен. Ладно, Дима, не могу я сейчас говорить. Так что – пока.

Лена отключает связь и смотрит на мужчину.

– Я вам помогу, – говорит она и подает ему руку.

Мужчина опирается на ее руку и встает. Лена помогает ему дойти до лавки на остановке. Они садятся рядом.

– Давайте я вам помогу до дома дойти… Или позвоним к вам домой, – говорит она.

Мужчина пристально смотрит на Лену в темноте. Она замечает необычный выразительный взгляд его глаз.

– Спасибо, я сам справлюсь, – говорит он.

Мужчина одет по молодежной моде – в джинсы, кеды и олимпийку с капюшоном. Он худощав, среднего роста. Острые худые скулы, впалые щеки, большой рот, большие выразительные глаза, высокий лоб. Губа разбита, на лбу шрам. В совершенно седых волосах кровь. На вид ему не больше тридцати лет.

– Вам далеко идти? Я вон в том доме живу, – говорит Лена и кивает на пятиэтажку, стоящую в ста метрах.

В маленькой ванной комнате со стенами, окрашенными болотно-зеленой краской, Лена и седой мужчина. Он склонился над ванной и умывает лицо. Она стоит рядом и держит в одной руке его олимпийку, а в другой полотенце. Сквозь футболку проступают его острые, худые лопатки. Он умылся. Стряхивает воду с рук. Выпрямляется. Лена быстро протягивает ему чистое белое полотенце. Мужчина берет полотенце, бросив на Лену пристальный, пронзительный взгляд темно-серых больших глаз. В его седых волосах кое-где еще виднеются темные волосы. Он вытирает лицо и руки и отдает Лене полотенце.

Лена и мужчина на кухне в тишине. На столе, крытом клеенкой, стоят две кружки с чаем. Мужчина повернул голову к свету старой люстры, Лена лепит ему на лоб пластырь. Она старается прилепить пластырь как можно лучше. Он в это время пристально наблюдает за ней.

Лена берет со стола баночку с перекисью водорода, кусок ваты и, смочив вату, проводит ею аккуратно по его разбитой губе. Отходит к раковине. Выкидывает вату в мусорное ведро. Поворачивается к мужчине. Он смотрит на нее в упор. Она, не двигаясь, не отрывает взгляд от его прекрасных темных глаз. Он протягивает руку, берет ее за руку, легонько тянет к себе. Она не сопротивляется. Идет в его руки, как к родному человеку. Дотрагивается до его седых волос. Он быстро и дерзко притягивает ее к себе вплотную. Прижимает голову к ее животу. Сидит, обняв ее за бедра.

– Тебя как зовут? – тихо спрашивает Лена.

Она не смотрит на него. Она, счастливо улыбаясь и закусив губу, смотрит в окно, на ночь, в темноту.

Пасмурное утро. Мама варит суп на кухне. Она делает это быстро, привычно. Выглядывает в окно. Во дворе мамашки сторожат играющих в песочнице детишек. Заводится, хрипя и взрываясь, старый красный «Запорожец». Мама бросает в воду порезанную картошку. Лена заходит в кухню с седым мужчиной. Мама поворачивается.

– Мама, это Игорь, – говорит Лена.

– Здравствуйте, – говорит Игорь.

– Доброе утро, – говорит мама, – садитесь есть.

Игорь сидит за столом и ест суп. Он наклонился над тарелкой. Лена сидит напротив, рядом с ней тарелка с супом, но она не ест. Она, не отрываясь, смотрит на Игоря. Мама стоит напротив стола, у окна, сложив руки на груди, и тоже наблюдает за Игорем. Тот не поднимает голову. Старается есть как можно тише. Обжигает разбитую губу.

– Второе будете? – спрашивает мама.

Игорь согласно кивает.

Мама стоит одна у окна в кухне и смотрит вниз, во двор. Она слышит, как захлопывается входная дверь. Через секунду за ее спиной появляется Лена. Она прислоняется к косяку двери.

– Ты не злишься, что я его привела? – спрашивает Лена.

– Я знала, что когда-нибудь это произойдет. С твоим характером...

Мама смотрит во двор. Она видит, как Игорь выходит из подъезда и идет по дорожке вдоль дома.

– Значит, злишься?

– В маленькой комнате жить будете?

– Ну и злись! – выпаливает Лена.

– Конечно! Тебе никто не указ! – оборачиваясь, говорит мама.

– А ты прям так хочешь мне указывать?

– Нет.

– Ну вот и хорошо. Мы с тобой созданы друг для друга.

– Паразитка… – говорит мама, сменяя гнев на милость.

Лена подходит к маме и обнимает ее. Мама, улыбаясь, гладит руку дочери.

– Так, значит, в маленькой? – спрашивает мама.

Лена согласно кивает.

Лена идет по вечернему городу. Проходит мимо кафе со стеклянными стенами. Видит у окна за столиком темноволосого парня лет двадцати семи в строгом костюме. Увидев Лену, он встрепенулся и радостно улыбается. Лена взмахивает рукой в знак приветствия и заходит в кафе. Садится за столик. Парень смотрит на нее с улыбкой.

– Здравствуйте, Дмитрий Владленович, – говорит она.

Дмитрий откашливается.

– Можешь меня так не называть. Просто – Дима, – говорит он, разглядывая Лену.

– Да мне как-то непривычно вас Димой называть, – отвечает Лена вполне равнодушно и пожимает плечами.

– Я заказал тебе кофе. Ты не против? – спрашивает Дима.

Лена снова равнодушно пожимает плечами.

– Вообще-то, я по делу с вами хотела встретиться, – говорит Лена.

Дима роняет сигарету. Подхватывает ее. Обжигается.

– Вот черт, – бормочет он, – извини…

– Так вот. Я – к делу. Одному моему очень хорошему знакомому нужна работа. А вы… то есть ты… сейчас ведь бизнесом занимаешься? Что-то там с машинами? – говорит Лена.

Дима смотрит на Лену с серьезным видом, сдвинув брови. Деловито кивает.

– Так вот я подумала…

– Ну если нужно, значит, будет, – коротко говорит он.

– Правда? – радостно говорит Лена.

Дима легко кивает.

– Конечно! – говорит он.

– Спасибо вам, то есть тебе, – быстро говорит Лена и тянет руку к руке Димы, легонько пожимает ее. – Он, знаешь, талантливый парень, все умеет, у него дело в руках спорится, вот увидишь…

Официантка приносит кофе. Дима отпивает маленький глоток из белоснежной чашечки.

За окном обрушивается грибной дождь. Люди бегут по улице. Одни налево, другие направо. Стайка молодых ребят вбегают в кафе, они останавливаются в нерешительности возле столика, за которым сидят Лена и Дима. Но когда они все-таки находят свободный столик и направляются к нему, здесь, за этим столиком, Дима сидит уже один. Лены нет. Ее чашечка с кофе осталась нетронутой.

Лена ходит по комнате из стороны в сторону. Игорь сидит на диване и ремонтирует электрический чайник. Он поднимает глаза на Лену, следит за ее хождением взад-вперед.

– Ну где она может быть? – взволнованно бубнит Лена.

– Успокойся, она же не ребенок, у нее своя жизнь, – тихо, спокойно говорит Игорь и дальше занимается чайником.

Лена резко садится на стул. Взмахивает рукой на Игоря.

– А! Тебе не понять, – говорит она и огорченно опускает голову.

Игорь резко вскидывает на Лену глаза, в них горит злость.

– Что ты имеешь в виду? – холодным тоном спрашивает он. – Чего мне не понять? Что такое «переживать за близких»?

Лена поднимает голову, растерянно говорит:

– Прости, я ничего такого не имела в виду…

Игорь откладывает в сторону чайник. Молчит некоторое время.

– Да, у меня матери не было, то есть была… алкоголичка. У нее таких, как я, еще семеро, все по детским домам… Кто отец, не знаю…

– Игорь, прости, пожалуйста, – тихо говорит Лена и подсаживается к нему. – Я дура… А я тоже не знаю, кто мой отец…

Лена и Игорь смотрят друг на друга.

– Ты же рассказывала про него. Фотки показывала…

– Ааа! Нет, этот мне не отец. Вася… он… кто же он мне?.. Не отчим, нет. Я всю жизнь думала, что он мой отец… А кто он нам? Погубил бабушку… Он ведь по пьяни поджег наш дом, бабушка не пережила, заболела и умерла. Потом мучил маму, бил ее, издевался, бегал за ней с ножом… Я все детство, как меня забрали от бабушки, только и делала, что боялась… За маму боялась…

Во входной двери поворачивается ключ. Лена вскакивает и бросается в прихожую. Сшибает на ходу табуретку.

Дверь открывается. Заходит мама с букетиком роз, счастливая и немного пьяная.

– Как не стыдно? Час ночи! – выпаливает Лена.

– А мы с Мирославом Алексеевичем пешком из филармонии пошли… – говорит мама и протягивает Лене букет цветов.

Лена забирает букет, быстро бежит в кухню, достает с полки трехлитровую стеклянную банку и наливает в нее воды из-под крана. Ставит в банку цветы. На лице ее счастливая улыбка.

Эпизод восьмой. Власова

Лена и Власова сидят в кабинете, обложившись со всех сторон папками бумаг.

– А, о, у, – выдает Власова, ликуя, – ты погляди!

– Что? – вскакивает Лена.

– И это мне усидчивая бухгалтерша! Налог на имущество уже полгода как два и два процента, а у нее все два. Ну грамотейка! Вот я ей напишу отчет… Обидитсяааа… А ты что-нибудь нашла?

– Ну так… кое-что.

– Покажи-ка?

– Вот здесь, видите, у них все работники сдельные, а больничный считают им, как повременщикам, разница не такая большая, но она есть.

Власова смотрит на Лену поверх очков с восхищением.

– Молодец, я б такую ошибку и не заметила. Ладно, ставь чайник. Хватит работать!

Лена включает чайник. Власова отходит в сторонку к стационарному телефону и снимает трубку, набирает номер. Стоит, отвернувшись от Лены. Лена рассматривает бумаги. Власова говорит в трубку:

– Здравствуйте, а я могу услышать Мирослава Алексеевича?.. Ах, не работает сегодня… Ну извините.

Лена быстро вскидывает голову и удивленно смотрит в спину Власовой. Когда та кладет трубку и оборачивается, Лена так же быстро опускает голову и утыкается носом в бумаги.

Мама моет посуду. Игорь заходит в кухню.

– У вас там труба под раковиной протекает. Есть инструменты? – говорит он.

Мама удивленно оборачивается на него.

– Где-то были, – отвечает она.

Игорь сидит на корточках под раковиной в ванной. Мама заглядывает в ванную, вытирая руки о подол передника. С интересом наблюдает за Игорем. Он поднимает на нее свои пронзительные глаза.

– Всё? – спрашивает мама.

Игорь кивает.

– А Ленка говорила, вы художник, – говорит мама и пожимает плечами.

Игорь согласно кивает. Мама еще раз растерянно пожимает плечами.

– У меня еще цепь все время на велосипеде слетает, – говорит она.

Лена и Власова сидят на лавке в парке. Власова нервно курит, глубоко затягиваясь. Рука ее, в которой она держит сигарету, немного дрожит.

– Все они сволочи! – говорит она, – мой бойфренд не исключение, хотя такой приятный интеллигентный мужчина… Он с Белоруссии, потому и имя такое – Мирослав. Красивое, правда?

Власова мельком бросает на Лену взгляд поверх очков.

– Кури! – говорит она.

– Не, я не хочу, – отвечает Лена.

– Странная штука любовь: никогда не разберешь – за что кого-то любишь, а другого нет, – говорит Власова.

Лена согласно кивает.

– Прям вот бывает душа лежит. Правда?

– Ага, – говорит Лена, думая о чем-то своем, не глядя на Власову.

– Вот у меня к нему и лежит. Ни к кому не лежит, а к нему так прям... Куда ж он подевался-то?

Власова вздыхает.

– Может, у него случилось что? Может, он упал и ногу сломал… – утешая, говорит Лена.

– Да он уже ломал полгода назад! – возмущается Власова. – Лежал у меня. Вылеживался. Дома-то там он никому не нужен; десять лет как разведен, а все с женой разменяться не могут. Так и ютятся в одной квартире. Не разговаривают. Враги. Летом-то он на даче. Мы там сажаем вместе картошку, морковку... Хозяйственный – что ты!

– Понятно, – бубнит Лена, опустив голову.

Власова некоторое время курит молча.

– Я молодая рыжая-рыжая была, вся в конопушках, – вдруг говорит Власова. – Раз иду по улице, а мимо мальчишка на велосипеде проезжает и говорит: «Ну надо же – такая рыжая, а идет, как королева!»

Власова смеется. Лена улыбается.

– Вот почему-то на всю жизнь запомнилось, – говорит Власова.

Она бросает на Лену взгляд поверх очков. Смотрит пристально.

– А у тебя-то есть бойфренд? – спрашивает она.

Лена улыбается.

Тут у Власовой звонит мобильный телефон. Она нервозно бросает окурок в сторону. Трясущимися руками вытаскивает из сумки свой старенький мобильный телефон.

– О! – выкрикивает она. – Легок на помине! – Она не может скрыть своей почти детской радости. Дрожащими руками берет трубку. – Слушаю... Ах, это вы, Мирослав Алексеевич, ну здрасьте, – надменным тоном говорит она.

Лена, нахмурившись, смотрит в другую сторону.

Лена бежит по ступенькам вверх. Врывается в квартиру. Сбрасывает плащ и туфли. Подходит к двери в комнату. Замирает возле двери. Прижимается спиной к двери. Закрывает глаза. Глубоко вдыхает воздух. Медленно открывает дверь. В полумраке она не сразу замечает Игоря. Он спит. Лена тихонько подходит к дивану и садится на краешек. Долго разглядывает лицо спящего мужчины. Тянет руку к его щеке. Не дотрагивается. Убирает руку. Прижимает руку, сжатую в кулак, к сердцу.

Лена чистит картошку на кухне. Мама крутит ручку мясорубки.

– Игорь Юрьевич, конечно, работящий мужчина, только он ведь, доченька… старый для тебя, – говорит мама.

Лена пронзает ее быстрым и острым взглядом.

– Мама, ему тридцать пять лет! – говорит она.

– Я же говорю – старый. Всего на семь лет меня младше. Седой вон весь.

– Как тебе не стыдно? У Игоря жизнь тяжелая была: он детдомовский – ни дома, ни родных... Он в четырнадцать лет поседел.

– Вот почему он такой дикий, – с сочувствием говорит мама.
– Он не дикий, просто не тарахтит без умолку, и потом, он скромный человек...
– Мирослав Алексеевич тоже не тарахтит...
– Что ты заладила со своим Мирославом! – перебивает Лена.
Она встает и выходит из кухни.
– Мирослав Алексеевич хороший мужчина! – говорит ей вслед мама.

Лена и Ира сидят в парке на лавке. Рядом стоит початая бутылка вина. У девушек в руках по пластиковому стаканчику. В пакете пирожки. Лена откусывает пирожок.

– Помнишь, мы когда-то по ночам на великах тут катались и такие же пирожки покупали? – спрашивает Ира.
– Только вино почему-то не пили.
– И почему мы вино не пили? Не понимаю.
Ира откусывает кусок от пирожка и с удовольствием жует. Запивает вином.
– А я бы сейчас водки выпила, – говорит она мечтательно.
– Представляешь, у моей мамы и у Валентины Васильевны кавалеров одинаково зовут, – говорит Лена.
– Ну и что?
– Одинаково – Мирослав Алексеевич.
– Совпадение!
– Ты много встречала Мирославов Алексеевичей?
– Думаешь, это один и тот же? – удивленно спрашивает Ира.
– А что, может быть иначе?
– Вот это номер!
– И что мне делать?
– Надо точно узнать, тогда и думать, – рассуждает Ира, уминая пирожок.

Лена заходит домой. Снимает плащ. Видит на полочке трюмо в прихожей листок бумаги с маминым круглым почерком. Берет листок. На нем написано: «Автобус в 18:30. Ты еще успеешь. Мама». Лена садится на полочку прихожей, держа листок в руках. Сидит некоторое время. Поднимает голову на большие часы над трюмо. На часах 18:10. Лена бросает листок, хватает плащ и выбегает из квартиры.

Лена бежит через двор.

Двери городского автобуса номер 11 захлопываются у нее перед носом. Лена отчаянно взмахивает рукой. Отходит в сторону. Автобус удаляется. Лена думает. Выходит на край тротуара и вытягивает руку – ловит машину. Машина останавливается. Лена быстро садится в машину.

Лена сидит в машине, закрыв лицо руками. Машина стоит в пробке на переезде железной дороги. Шлагбаум опущен. Справа издалека приближается поезд.

Лена подбегает к автовокзалу. Бежит к путям. Она бежит через толпу людей. Видит на электронном мониторе красные цифры: 18:35.

Лена заходит в квартиру. Садится на полочку, понуро опустив голову. Долго сидит, о чем-то задумавшись.

Старинный храм. Внутри сооружены высокие леса под самый свод. Старинные фрески. Игорь сидит на самом верху лесов и реставрирует фреску. Лена заходит в храм, в руке у нее большая сумка. Стоит и долго смотрит снизу, задрав голову. Рассматривает фрески. Игорь замечает ее. Их взгляды встречаются.

Окраина города. Игорь и Лена сидят на лавке возле реставрируемого храма. У Игоря на коленях пакет с пирожками. Он откусывает пирожок, жует. Доедает один. Берет другой. Лена смотрит на него и улыбается. Игорь доедает все пирожки. Смотрит на Лену. Лена, щурясь, смотрит на солнце. Игорь дотрагивается до ее волос, нежно приподнимает прядь, отпускает и смотрит, как жесткие волосы рассыпаются по плечам. Лена поворачивается. Смотрит в его темно-серые глубокие глаза. Он притягивает ее к себе. Она дотрагивается рукой до его щеки. Проводит пальцами по седым волосам. Он смотрит на нее пристально.

– Игорь, я тебе работу нашла. Платят хорошо. И потом, там начальник – мой знакомый. Я его еще со школы знаю.

Игорь крепко прижимает ее к себе и целует. Лена отстраняется.

– Так что? – спрашивает она.

– У меня вот работа, – говорит Игорь и кивает на храм.

Лена возмущается:

– Так тебе не платят за нее почти.

– Мне хватает, – отрезает Игорь.

Лена хмурится. Молчит. Смотрит в сторону.

– Как скажешь, – тихо говорит она.

Игорь обнимает ее и привлекает к себе.

Мама и Лена на кухне. Мама выкладывает из рюкзака на стол два больших круга голубой глины, большой пучок зверобоя, пучок душицы. Лена хватает душицу и глубоко вдыхает ее запах, прижимает к груди.

– Я помню этот запах, – говорит она блаженно, – из детства.

Мама вынимает литровую банку с творогом.

– Это баба Надя тебе прислала. Своего, – говорит мама. – Ждала, что ты приедешь, – добавляет она осуждающе.

Лена отворачивается, продолжая вдыхать запах травы.

– Мам... – тихо говорит Лена.

– Что?

– Скажи, а что там?..

– Где?

– Ну... там... где наш дом был.. Что от него осталось?

– Ничего, – глухо отвечает мама.

Мама едет на велосипеде по раздолбанной дороге мимо дачных участков. Слева череда похожих маленьких домиков, справа поле. Велосипед звякает, подскакивая на ухабах.

Лена и мама сидят на даче под пихтой за столом, стоящим прямо на земле. Перед ними тарелка с картошкой, вареные яйца, огурцы, помидоры. Рядом возится Игорь, он разжигает костер.

– Игорь Юрьевич, поешьте, – говорит мама.

Игорь сидит на крыше дачного домика и латает рубероид.

Лена стоит внизу и, не отрываясь, смотрит на него. Мама моет посуду в большой бочке.

– Вчера опять Мирослав звонил, в гости напрашивался. Умолял пустить. Раньше еще выпендривался, говорил, что тебя стесняется, а теперь согласен на все, лишь бы пустила, – счастливо говорит мама, – а я ему говорю: у нас теперь зять.

– «Зять» – слово-то какое противное! – говорит Лена. – А чего тебя Мирослав к себе в гости не приглашает?

– Так он с бывшей женой и детьми ютится.

– Бедненький.

– Говорит: «Снимем, Таисия, квартиру, будем вместе жить…»

– Мама, я тебе кое-что сказать хочу, – тихо и нерешительно говорит Лена.

Мама, не расслышав ее слова, продолжает:

– Заживем, говорит, на даче вместе будем работать. У нас ведь интересы одинаковые. Он тоже землю любит, – пытаясь скрыть невольную радость, говорит мама.

Лена тяжко вздыхает и глядит на Игоря. Он не смотрит в ее сторону. Работает.

Лена и Власова выходят из здания гаража.

– Может, в парк пойдем, выпьем по пиву? – предлагает Власова. – А то вчера мой бойфренд явился под вечер с коньяком… Теперь вот голова трещит…

Лена отрицательно машет головой.

– Не, я спешу.

– Ну как хочешь.

Помахав другу другу на прощание, они расходятся в разные стороны. Симпатичный светловолосый мужчина лет пятидесяти в модной куртке и джинсах выглядывает из-за угла. Он видит Лену и прячется. Лена заворачивает за угол. Проходит мимо него, не обратив никакого внимания. Идет дальше. Мужчина растерянно смотрит ей вслед. Решается и окликает:

– Лена!

Лена оборачивается. Мужчина догоняет ее. Стоит чуть поодаль, взволнованно смотрит на Лену.

– А, это вы… – с напускным презрением говорит Лена.

– Ты меня считаешь подлецом?

– Как вы догадались?

– Не рассказывай ничего маме и Вале.

– Да что вы говорите? – издевательски говорит Лена.

– Не надо ёрничать. Ты ведь ничего не знаешь. Я не нарочно.

– Вот вы им это и скажите.

– Я скажу. Мне нужно время. У Вали никого нет, она одинокий человек, я ее знаю десять лет, прекрасная женщина…

– Вот именно – прекрасная женщина.

– Я всегда ее уважал, но мы друзья, не больше. Думаешь, я не жил бы с нею давно?.. Я на твоей матери жениться хочу.

– Надо же какая честь!

Мужчина подавленно молчит.

– Не бойтесь, не расскажу, но не ради вас. И вот что – оставьте маму в покое. Ей и так в жизни нелегко пришлось, чтоб еще такие, как вы…

Лена, не договорив, разворачивается и идет прочь.

– Лена! – кричит ей вслед Мирослав Алексеевич. – Прости меня!

– Я-то тут при чем? – говорит ему Лена и уходит.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Эпизод девятый. Дима

Ира стоит на ветру, в глазах ее слезы. Она вытирает рукой нос. Прижимает сумочку к груди. Лена стоит напротив и выжидающе смотрит на Иру в упор.

– Что случилось? – спрашивает Лена.

– Так… ничего… – кривя губы, выговаривает Ира.

– Говори! – приказывает Лена.

– Не знаю даже… – мнется Ира.

– Говори давай!

– Я у Вадика ночевала…

– И?

– У меня деньги были с собой…

– И?

– Чужие…

– Как это «чужие»? Ты за старое?

Лена ходит взад-вперед перед Ирой. Та по-детски кривит губы.

– Да я только разок хотела. Я у Армена попросила, думала партию шмали взять и продать, навар с Арменом пополам…

– Ты чего несешь, больная?! – оторопело спрашивает Лена, останавливаясь и глядя на подругу с возмущением.

Ира продолжает рассказывать, шмыгая носом:

– Так вот… Я утром проснулась, умылась, Вадик меня проводил, я вот и пошла на работу… До остановки дошла, полезла в сумку за проездным, смотрю, а денег нет… Что мне теперь делать? Меня Армен своим «шестеркам» отдаст. Знаешь, что они со мной сделают?

Лена на протяжении Ириного рассказа сокрушенно качает головой и повторяет:

– Дура, дура…

Ира закрывает лицо руками. Садится на корточки.

– Прекрати причитать! Что-нибудь придумаем! – строго говорит ей Лена. – Когда, говоришь, деньги в последний раз видела?

Ира поднимает на Лену заплаканные глаза.

Вечереет. Алый закат над городом. Молодежь тусуется. Лена в черном кожаном плаще идет по одной из центральных улиц города. Подходит к толпе ребят, что-то спрашивает у них. Идет дальше.

Она спускается по грубой лестнице в подвальное помещение. Открывает тяжелую деревянную дверь. Заходит в кабак. За деревянными столами сидят люди и пьют пиво, закусывая колбасками. За одним из столиков сидит Дима. Лена подходит к его столику, протягивает ему руку для рукопожатия. Дима пожимает Ленину руку. Лена наклоняется и что-то шепчет ему на ухо.

Лена, Ира и Дима стоят у двери в квартиру. Лена звонит. За дверью слышится голос Вадика:

– Кто там?

– Да мы это, Вадик, – Лена и Ира, – говорит Лена.

Ира молчит.

– Аааа… – вяло тянет Вадик.

Щелкает замок. Вадик открывает дверь. У Вадика обыденный домашний вид, он ничем не взволнован. Лена и Ира заходят в квартиру. Когда следом за девушками в квартиру заходит парень, Вадик не удивляется.

– Вадим, – говорит он и протягивает Диме руку.

– Дмитрий, – отвечает тот, но руки не подает.

Они заходят в комнату. Вадик вальяжно садится на диван, закидывает ногу на ногу.

– Располагайтесь, – говорит он.

Берет пульт, нажимает кнопку. Телевизор включается.

В этот момент Дима не выдерживает:

– Ну ты и скотина! – говорит он и надвигается на Вадика.

Вадик съеживается, вжимает голову в плечи.

– Я не понимаю, Димон?

– Не понимаешь?

– Димон, я правда не понимаю, что случилось?

– Дим, может, это правда не он? – говорит Ира.

– Молчи! – командует Дима.

– Она с тобой, значит, тут вот в этой самой кровати лежала, а ты у нее из сумки деньги вытащил? – говорит Дима.

– Я не трогал, Димон, клянусь, я ничего не трогал! – испуганно и истерично кричит Вадик.

– И не стыдно тебе?

– Я правда ничего не понимаю! – говорит Вадик и крутит головой по сторонам, глядит то на Иру, то на Лену, то на Диму.

– Ну всё, ты меня разозлил, не хотел я тебя бить!

Дима берет Вадика за грудки.

– Димон я не брал не брал.

– Димка, может, и правда не он? – уже сомневается Лена.

– Не он? Да я по глазам его крысиным вижу всё! Зачем деньги взял?

– Я не брал, клянусь, не брал!

– Отпусти его! – говорит Лена. – Это не он.

– Зачем деньги взял? – не унимается Дима.

– Дима, отпусти его, видишь, это не он! – говорит Ира.

Дима заносит руку, чтобы ударить Вадика. Ира закрывает лицо руками.

– Я… я… я… я должен был… – лопочет Вадик, закрывая голову руками.

– Что? – свирепеет Дима и по-прежнему держит руку занесенной, другой рукой держит Вадика за грудки.

– Я должен был… Ддолг надо было отдать…

Дима отпускает Вадика, и тот сползает на пол.

– Что?! – выдыхает пораженная Ира. – Так это ты? – Ира подбегает к Вадику, резко замахивается, но не бьет. Рука безвольно опускается. – Так это ты… – тихо и опустошенно говорит Ира. Она отходит, плачет и бросает через плечо горько: – Мразь…

Выходит из комнаты.

– Деньги вернешь завтра! – отчеканивая каждое слово, говорит Дима.

– Верну, верну, – лопочет напуганный Вадик.

Дима поворачивается к Лене и говорит:

– Пойдем отсюда.

Лена роется в старом серванте, сидя на корточках. Достает старый толстый альбом, обшитый потертым красным бархатом. Садится на диван. Открывает на коленях альбом. Листает страницы из толстой зеленой бумаги, на которую наклеены или вставлены в уголки черно-белые фотографии. На фотографиях молодые и старые люди, дети. В молодой девушке с пушистыми русыми волосами можно узнать маму. На других снимках бабушка, она моложе, чем была, когда Лена видела ее в последний раз. Увидев фотографию незнакомого мужчины, Лена вынимает ее из уголков. Идет к зеркалу и приставляет фото к своему лицу. Смотрит в зеркало и сверяет. Пожимает плечами. Долго рассматривает свое лицо в зеркале. Потом рассматривает лицо мужчины. Отрицательно качает головой. Возвращает снимок на место. Продолжает листать альбом, сидя на полу перед зеркалом. Находит другое фото молодого мужчины. Рассматривает его. Бросает взгляд в зеркало на свое лицо. Убирает фото. Листает альбом дальше. Берет фотографию Васи, рассматривает ее. Молодой златокудрый Василий мило улыбается, держа руки на поясе узких брюк, расклешенных по моде семидесятых. На нем узкая шелковая рубашка. Лена бросает фото в альбом. Видит очередное фото Васи. Здесь он стоит в позе, выставив одну ногу вперед, на лице та же улыбка, русые волосы до плеч развевает ветер.

– О, красуется! Хльщ! – бубнит Лена.

Она видит фотографию, на которой Вася в зимнем элегантном пальто, в меховой шапке – он будто везет по зимней дорожке коляску. Следующий снимок: совсем юные мама и Вася вдвоем держат крошечную черноволосую девчушку на руках. За ними стоит большой деревенский дом в три окна, крытый шифером, палисадник, «метелочка». Лена проводит рукой по фотографии. Прижимает ее к груди.

Слышится скрежет ключей в замке входной двери. Лена быстро прячет альбом на место. Когда она сует альбом на полку, оттуда вываливаются на пол пластинки таблеток. Лена быстро собирает их с пола и засовывает обратно на полку серванта.

Эпизод десятый. Юра

Звонит старинный зеленый телефон, рядом с которым лежит записная книжка, исписанная круглым крупным почерком. Лена подбегает, берет трубку.

– Алё!

В трубке веселый мамин голос:

– Лена, я сегодня вернусь поздно, ты не волнуйся, я у Мирослава Алексеевича на даче в гостях…

Лена кладет трубку. Опускается в кресло. Сидит задумавшись. Смотрит на записную книжку. На раскрытой страничке в ней написано: «Отвар при болях в сердце».

Лена берет книжку в руки, внимательно читает. Встает и открывает дверцу в сервант. Вынимает старинный альбом. Смотрит в глубь полки. Сует туда руку. Вытаскивает множество пластинок с таблетками, бутылочку с валерьянкой. Сидит на полу возле серванта, глядит на лекарства с печальным видом. Протягивает руку к альбому. Открывает его. Резко закрывает.

В большом помещении с крашенными серой краской стенами празднуют свадьбу. Накрыты столы, расположенные буквой П. Во главе стола сидят юные жених и невеста. Им не больше восемнадцати лет. На столах всевозможные угощения. Помещение очень напоминает большую школьную столовую. На стенах висят рисованные плакаты: «С днем свадьбы!». Разноцветные шарики.

Лена сидит рядом с мамой. С другой стороны от Лены сидит высокий симпатичный парень лет двадцати – Юра. Напротив – толстая румяная мать Юры тетка Люба.

Все жуют. Дружно встают с наполненными стопками и кричат:

– Горько! Горько!!! Горько!!!

Садятся и продолжают жевать.

– Вот Маринка молодец, замуж выскочила раньше вас! – говорит тетка Люба. – А вы все кобенитесь.

Лена морщится.

– Да, Любушка, им теперь лишь бы гулять, – говорит мама.

Лена, нахмурившись, смотрит на нее и толкает локтем в бок.

Невеста во главе стола вскакивает. Поднимает бокал. Жених дергает ее за подол подвенечного платья, тянет вниз, чтоб она села. Невеста Ирина ударяет жениха по руке и кричит:

– Все танцевать!!! Танцевать! Йухууу!

Она, откидывая голову назад, залпом выпивает бокал шампанского. Бросает бокал назад через себя, бокал разбивается. Невеста быстро выбирается из-за стола. Жених пытается остановить ее. Хватает за подол платья.

– А где твой художник-то? Чего не привела? – издевательски спрашивает тетка Люба у Лены.

Лена быстро кидает осуждающий взгляд на маму.

– Что он – лошадь? – бубнит Лена. – Работает он допоздна, некогда ему, – отвечает она тетке Любе.

– Вот, Лена, какой тебе парень-то нужен! – говорит тетка Люба, кивая на Юру. – Он через полгода свою машину купит, «девятку», а там глядишь…

Тетка продолжает что-то говорить, но Лена не слушает ее.

Юра сидит, смущенно опустив глаза в тарелку. Лена поворачивается к маме и гневно шепчет ей на ухо:

– Уже растрепала?

– Ничего я не трепала, – обиженно отвечает мама.

– Откуда они про Игоря знают?

Мама отворачивается. Невеста дико отплясывает, крутит головой так, что растрепалась прическа. Жених скачет вокруг нее, виновато смотрит на гостей, но они и не обращают внимания. Едят. Смеются. Кричат, потому что от выпитого у всех притупился слух.

Лена решительно встает из-за стола и говорит маме:

– Всё, я ухожу!

Лена быстро выходит из зала. Идет по коридору. Оказывается, это на самом деле школа. Юра догоняет Лену.

– Мне вообще тут неинтересно без тебя, – говорит он.

– Ладно, пошли, – отвечает Лена.

Лена и Юра стоят в Ленином подъезде у грязного окна и курят. Юра пристально смотрит на Лену.

– Я понимаю, ты из жалости его привела, – говорит Юра с нотками понимания в голосе.

– Ну предположим, – вскидывая на него глаза, отвечает Лена.

– Всегда ты была доброй. Но он же вас обворовать может.

– У нас совершенно нечего украсть… – задумчиво говорит Лена.

– *Эти* всегда найдут! – уверенно оппонирует Юра.

– Кто «эти»? – спрашивает Лена.

– Эти художники от слова «худо»! – с явным презрением к художнику говорит Юра.

– Он настоящий художник.

Юра молчит. Обиженно смотрит на Лену.

– Юрка, знаешь, а ты мне не брат.

– Конечно, знаю.

– Как? Откуда?

– Да об этом все знают.

– Все?

– Все.

– Все, кроме меня. Юрка, а ты бы на мне женился?

– Хоть сейчас! – оживляется Юра. – Я сам себе буду носки стирать! Обещаю. Ты знаешь, как моей мамке нравишься!

– А тебе?

– Да я таких, как ты, баб вообще не встречал!

– Так нравлюсь или нет?

– Ну чего ты фигню всякую спрашиваешь?

– И как жить будем? С чего начнем?

Юра пожимает плечами.

– Комнату снимем... – тихо и неуверенно говорит он.

Лена молчит некоторое время, вздыхает.

– Мы же росли вместе. Еще год назад были лучшими друзьями, любили одно, понимали одинаково.

Юра непонимающе смотрит на Лену. Она пожимает плечами, вздыхает и продолжает:

– А помнишь, как я в первый раз напилась? А? Ты еще меня из сугроба доставал и домой нес... И шапку свою все на меня натягивал, чтоб я не простудилась, а я ее снимала…

– Помню, – улыбаясь, говорит Юра.

– А сейчас я просто не узнаю тебя… Неужели это ты, Юрка...

– Ну чего ты? – не понимает Юра.

– Ладно, пойдем...

– А этот твой ничего не скажет, что я пришел?

– Ты же брат мне, – говорит Лена с интонацией Данилы Багрова из фильма «Брат».

Лена распахивает дверь в комнату. Там темно и тихо. Лена включает свет. В комнате никого нет. Идеальная чистота.

– Игорь! – зовет Лена.

Ей никто не отвечает. Только ветер из открытой форточки слегка шевелит занавеску.

Лена выбегает из комнаты. Носится по квартире. Открывает дверь в мамину комнату, в ванную, в туалет, забегает в кухню. Даже на балкон.

Юра удивленно следит за ней. Лена ставит табуретку к окну, встает на нее. Смотрит вниз, прижав лоб к стеклу. Внизу темно и пусто. Только лоснится мокрый после дождя асфальт.

Лена слезает с табуретки, обессиленно садится на нее, закрывает лицо ладонями.

– Так ты что, любишь его, что ли? – обиженно и возмущенно спрашивает Юра.

– А ты думал, я из жалости? – тихо говорит Лена.

– Так мы что, не поженимся? – недоумевающе спрашивает Юра.

– Конечно, нет! Иди домой... – устало отмахивается Лена.

Лена сидит в темноте комнаты возле открытого окна. Ветер раздувает ее волосы. Слышится шум: открывается входная дверь. Лена бросается к двери. Налетает на маму.

– Где он?! Ты видела, когда он ушел?! – выпаливает Лена.

– Собрал все свое и ушел.

– Почему молчала? Это ты его выгнала!

– Чтоб я человека на улицу выставила? – обижается мама.

– Так не остановила же!

– Да к нему ведь не знаешь, как подступиться. Может, он обиделся, что ты без него на свадьбу пошла!

Лена протягивает Ире пачку купюр. Ира хватающим движением забирает деньги.

– Вот. И больше у Армена деньги не бери, – говорит Лена.

– Да какое уж там... – говорит Ира, быстро пересчитывая деньги. – А кто этот Дима? Мельком озираясь по сторонам, она прячет деньги в сумочку.

– А! Физкультурник наш, со школы.

– Физкультурник?! – удивленно спрашивает Ира.

– Ага. Меня в десятом классе по физре на осень оставили, одну со всей школы, а его приставили меня тренировать, сделать спортсменкой по всем разрядам. Вот он меня погонял! Верил в меня. Хотел, чтоб я по-настоящему спортом увлеклась. Я уже даже начала увлекаться. А потом раз меня подруга на какую-то пьянку стащила: разок пропустишь, говорит, – ничего не будет. Ну я и не пошла. На следующий день он мне ни здрасьте, ни до свидания. В костюме весь такой пришел, с галстуком. «Ставлю тебе пять, больше тренироваться не будем». И ушел из нашей школы. Чудак. Я недавно его в кабаке встретила. Пьянющий в дым. Давай спортом займемся, говорит. Ну я ему по роже. А он ничего такого в виду и не имел, оказывается…

– Ну-ну, – ехидно говорит Ира, – а с *этим твоим* как у тебя?

У Лены едва заметно портится настроение. Голос становится тише, будто ей трудно говорить.

– С *этим*?.. Так ушел он давно, – говорит Лена, глядя на носок своей туфли.

– Куда ушел?

– Ну… откуда пришел, туда и ушел!

– В небытие, что ли?

– Угу…

Лена смотрит в сторону мимо Иры. Та пытается поймать ее взгляд. Безуспешно. Лена опускает голову.

– Ну и отлично. Радоваться должна! А то присосался бы, потом фиг отделаешься. Знаю я таких: подцепил девчонку с деньгами, сам не работает, сидит на шее… – рассуждает Ира.

– Да… да… Сволочи они все… – бубнит Лена, рассматривая носок туфли.

– А я серьезно.

– Так и я серьезно! – громко говорит Лена и поднимает глаза.

Эпизод одиннадцатый. Поиск

Лена заходит в храм, где работал Игорь. Вверху на лесах работает пожилой мужчина. Лена окликает его.

– Извините! – кричит она. – Можно вас?

Мужчина смотрит на Лену с лесов. Кивает.

Мужчина стоит напротив Лены, вытирает руки тряпкой. Лицо у него круглое, доброе.

– Ищи-свищи теперь Игоря! Блуждающая душа, на месте не сидит. Хороший художник, но дикий совсем.

– Куда он мог пойти?

– Хм... Надо подумать. Идти-то ему некуда. Он тут жил при монастыре... У монахов.

– Пожалуйста! – умоляет Лена.

– Был у него один дружок из города. Чудной такой. Степан. Два сапога – пара.

– Где этого Степана найти?

– Точно не знаю, но слышал, что он моржует. Вот у «моржовки» его и поищи.

– У какой еще «моржовки»?

– Вагончик такой на берегу для «моржей», слева от «горбатого» моста.

– Как я его узнаю?

– О! Этого трудно не узнать: здоровенный, рыжий и волосы длинные в мелкую кудряшку. На витязя похож.

Травянистый берег реки. Вдоль берега тянется небольшая линия пляжа, потом пешеходная дорожка и стены старинного Новгородского кремля. Через реку протянулся выгнутый пешеходный мост. Рыжеволосый кудрявый Степан сидит в одних плавках на берегу и смотрит на воду. Рядом с ним стоит «малек» водки и стопочка. Он наливает из «малька» в стопку чуть водки, выпивает и дальше сидит. Лена подходит к нему со спины. Стоит в нерешительности. Наконец зовет:

– Степан?

Степан оборачивается. У него густая рыжая длинная борода, усы, черные сверкающие глаза и красивое благородное лицо. В глазах покой и умиротворение мудрого человека. Ему не больше тридцати пяти лет.

– С кем имею честь? – говорит Степан.

– Мне нужен Игорь... Игорь, художник.

– Садись. Выпей со мной.

Лена и Степан сидят рядом и смотрят на то, как медленно и спокойно течет река.

– И что, он никогда не рассказывал обо мне? – тихо спрашивает Лена, не отрывая взгляда от воды.

– Он вообще скрытный, – задумчиво отвечает Степан.

Лена едет в автобусе по проселочной дороге.

Деревня. Автобус стоит на остановке. Из него выходят три старушки, после них выходит Лена. Она оглядывается. Что-то спрашивает у одной из бабулек. Бабулька размашисто показывает рукой дорогу.

Лена идет по тихой деревенской улице.

Слышит звон колоколов. Видит вверху над кронами деревьев синие в серебряную звездочку купола.

На пустыре возле церкви, стоящей на берегу большого озера, Лена видит Игоря. Он идет со стороны озера. Колокола всё звонят.

Первый ее порыв – броситься к нему. Она делает движение, но останавливается. Даже отшатывается. Стоит в нескольких метрах от него. Издалека громко спрашивает:

– Игорь, почему ты ушел?

– Ты мне не нужна, – отвечает Игорь, глядя на нее сбоку.

– Я тебе не верю.

Игорь некоторое время молчит, щурится, глядя на солнце.

– Это правда… Ты не моя. Ты сама это поймешь. Ну не родные мы с тобой! Я думал, получится, со временем разгорится, а оно только тлеет и тлеет...

Лена сокрушенно качает головой: нет. Чуть не плачет. Закусывает губу.

– Чушь какую-то говоришь… – преодолевая комок в горле, выговаривает она.

– Я плохой человек. Меня тогда за дело били. И не надо меня жалеть.

– А я вас и не жалела, Игорь Юрьевич. Прощайте.

Лена разворачивается и уходит.

Лена идет одна по улице. По щекам текут слезы. Она смахивает их рукой и бубнит:

– Ну и плевать, ну и не больно, ну и ты прав, денег нет, работы нет, цели в жизни нет… Да кто ты такой?..

Лена сидит в своем любимом кресле и молчит, глядя в одну точку. Мама осторожно подкрадывается сзади и говорит:

– Леночка?

– Мамочка, у меня все хорошо. Я просто сижу.

– Просто сидишь?

– Просто сижу.

– У тебя таких, знаешь, еще сколько будет!

– Мама, что ты несешь?!

– Ладно, ладно.

Лена молчит некоторое время, борясь со слезами.

– Мне совершенно плевать. Пришел, ушел, вот огород вскопал, велик тебе починил… И спасибо, и до свидания.

– И я так думаю, – быстро поддакивает мама.

Мама ласково целует Лену в затылок. Она хочет уйти. Лена окликает ее:

– Мама!

– Что?

– Скажи, а почему ты плакала, когда Вася умер? Он ведь издевался над тобой...

Мама молчит, отвернувшись. Потом говорит:

– Ну как тебе объяснить... – не может сформулировать она; молчит, пальцем смахивает слезинку, но собирается и быстро договаривает: – Да дура потому что баба!

Мама выходит из комнаты. Лена сидит, зло смотрит в одну точку и произносит тихо, но отчетливо:

– Я не хочу больше жить…

Эпизод двенадцатый. Рассеивающий сомнения

Крошечная Леночка сидит на стульчике возле покрытого морозными узорами окна. На окне белоснежная с мережкой занавеска. Старый продавленный диванчик. Большое старое зеркало на стене меж двух окон. Стол, крытый белоснежной скатертью, сервант, «красный угол» с лампадкой, ваза.

Рядом с Леночкой сидит бабушка в платке и переднике. На коленях у бабушки большая раскрытая книга. В книге на открытой странице стихотворение и рисунок – ребятишки катаются на салазках с ледяной горы. Бабушка влюбленно и вкрадчиво читает:

Вот моя деревня;
Вот мой дом родной;
Вот качусь я в санках
По горе крутой;
Вот свернулись санки,
И я на бок – хлоп!
Кубарем качусь я
Под гору, в сугроб.

Леночка водит пальцем по картинке.

Ира звонит в дверь Вадима. Он приоткрывает дверь, не снимая цепочку, выглядывает. Ира быстро и взволнованно тарахтит:

– Вадик, я одна. Вадик, прости меня, это не я, это Ленка, это ее идея была. А я не хотела, чтоб он тебя бил, я его вообще не знаю. Вадик… Это она его привела.

Вадик закрывает дверь. Ира сникает, но за дверью Вадик просто снимает цепочку и через несколько секунд открывает дверь нараспашку.

– Заходи, – великодушно говорит он.

Лена медленно идет по ночной улице. Несмотря на темноту, на лице у Лены солнцезащитные очки. Полы черного кожаного плаща развеваются. Она проходит мимо той самой остановки с ларьком, где она встретила Игоря. Останавливается на миг, смотрит по сторонам. Идет дальше. Заходит во дворы. Когда она заворачивает за угол пятиэтажки, перед нею неизвестно откуда вырастают двое парней. В темноте она даже не может рассмотреть их лица. Фонари во дворе не включены.

Один из парней сразу хватает Лену за руку.

– Пусти! – с презрением говорит Лена и пытается отдернуть руку.

Но парень держит крепко. Он заводит Лене обе руки за спину и держит ее. Она пытается вырваться, ударить его ногами. Другой стоит напротив. Он снимает с Лены очки, бросает их на землю и говорит:

– Без очков тебе лучше.

Больничная палата. Шесть коек. Все заняты. Лена лежит на кровати у окна. Нога полностью замурована в гипс. На лице видны заживающие раны. Мама сидит рядом с Леной.

– Как там, на улице? – спрашивает Лена.

– Осень скоро.

– Мама, выходи за Мирослава Алексеевича.

– Ты с ума сошла? – смущенно отмахивается мама.

– Он ведь тебе нравится.

– Я уже привыкла одна, – говорит мама, молчит некоторое время, потом, не сдержавшись, выдает: – Названивает. Все уговаривает встретиться. Я говорю: «Нет, Мирослав Алексеевич, живите своей жизнью».

– Ну и встретилась бы.

– Ну, может, и встречусь, потом…

– Мне никто не звонил?

– Звонили, – смущенно говорит мама, даже отворачивается, улыбаясь.

– Кто?! – взвивается Лена.

– Звонил Степан, – улыбаясь, говорит мама.

– Степан? – удивляется и разочаровывается Лена. – Что он сказал?

– Да так… ничего… Сказал, скучно ему, людей кругом нет, поговорить не с кем… Ну мы с ним и разговорились…

Лена удивленно качает головой.

– А мне картошку надо было копать… Ты-то вот умудрилась так упасть, вот Степа мне картошку и выкопал.

Лена удивленно смотрит на маму.

– Очень образованный мужчина, столько всего знает… А ты знаешь, как полезно купаться в проруби?

Лена смеется. Мама смущенно пожимает плечами.

– А что? Я вот решила…

Возле Лениной кровати стоит Власова. Она осматривает палату.

– Валяешься тут, а я там одна должна работать, – говорит Власова громким голосом, скрещивает руки на груди.

Лена улыбается. Власова смотрит на нее поверх очков.

– Всё твой характер. Вечно ты куда-нибудь вляпаешься, – отчитывает Лену Власова.

– Да, характер у меня несносный, – весело отвечает Лена.

– Несносный! – вторит ей Власова.

– Валентина Васильевна, а я решила писателем стать, – вдруг говорит Лена.

– Ты? Писателем? А ты разве пишешь?

– Пишу…

– Ты никогда не говорила…

– Стеснялась.

– И что теперь?

– Думаю, поеду в Москву учиться.

– В Москву? А как же я без тебя?! – испуганно спрашивает Власова. – В Москву! А ты знаешь, как тяжело в Москве? Там же все только за деньги делается! – взволнованно втолковывает она Лене.

– Да я вернусь, – говорит Лена. – Напишу роман… Вот про вас напишу.

– Про меня?.. Ну вот и ты от меня сбегаешь… – Власова отворачивается, задумавшись, смотрит куда-то вдаль – в окно, на серое небо. Потом говорит, как будто сама себе: – Почему-то часто вспоминаю детство, свой поселок… Вон мужик сидит на остановке, он там уже давно сидит. Делает вид, что автобус ждет. А на самом деле ему просто поговорить хочется. А не с кем. Человек какой-нибудь садится на остановке, мужик к нему подсаживается и заговаривает. Потом приходит автобус, человек уезжает, мужик говорит: «Не, это не мой». Приходят новые люди, и мужик подсаживается к ним… Наверное, у него все хорошо, он пьет пиво и болтает с людьми на остановке, а завтра ему копать картошку. Но сегодня он свободен и ему хорошо… В юности я писала стихи, плохие стихи, но думала, что хорошие. Даже в газете студенческой печаталась. А может быть, не такие уж и плохие? Может, я тоже писательницей могла стать?

Власова так и стоит, задумавшись, глядя куда-то вдаль… за окно. Лена смотрит на Власову с восхищением.

– Вот это да! – говорит Лена.

Ира сидит возле Лениной койки. На тумбочке лежит пакет с теми самыми пирожками. Лена жует пирожок и спрашивает:

– Слушай, а за что ты мне тогда пощечину дала?

– Я? Тебе? – удивленно спрашивает Ира.

– Да...

– Когда? – искренне не понимает Ира.

– Тогда в «Карамболе»?

– Не было такого! – уверенно говорит Ира.

– Что, мне привиделось?

– Чтоб я тебе пощечину дала? Да за кого ты меня принимаешь? – обижается Ира.

– Ну ладно, наверное, мне привиделось...

Ира молчит. Лена задумывается, глядит в никуда.

– Как это ужасно... – бубнит она.

– Что ужасно?

– Умереть в одиночестве, – говорит Лена.

– Ты чего говоришь-то? – испуганно спрашивает Ира и хмурит брови.

– Мама заплакала, когда сказали, что он умер. А я нет. Я не заплакала. Я вообще об этом не думала.

– Ты про отца?

– Да... Наверное, он совсем не хотел сделать столько зла. Почему с ним так вышло?

– Алкоголик!

– Иногда, совсем редко, но он был мне отцом. Незадолго до его смерти он написал маме письмо. Она хранит его до сих пор. Я отказалась читать тогда, а недавно нашла у нее и прочитала. Это было самое лучшее и важное письмо из всех, что я читала.

– А что в нем было?

– Многое... И страх, и одиночество, и невозможность исправить прожитую жизнь... Я теперь понимаю, почему мама тогда плакала.

– Из жалости?

– Нет. Из любви...

Лена смотрит на Иру в упор и говорит:

– И тебя я тоже понимаю.

– Что ты понимаешь? – испуганно и настороженно спрашивает Ира.

– Почему ты к Вадику пошла, – тихо говорит Лена.

Фасад больницы. Открывается дверь. Лена выходит из двери на костылях. Нога в гипсе. Лена стоит на крыльце. Глубоко вдыхает воздух. Смотрит в синее небо. Дима курит, сидя на перекладине ограждения в сторонке. Лена замечает его. Улыбается. Он оборачивается, видит ее, кидает сигарету и бежит к Лене. Подбегает. Молчит и влюбленно смотрит на нее. Лена отворачивается.

– Я некрасивая, – говорит она смущенно.

– Красивая.

– Я теперь бегать не скоро смогу.

– Ничего. Я тебя носить буду...

Дима улыбается. Лена смотрит в его глаза, которые совсем рядом, и тоже улыбается. Дима забирает у Лены костыли. Берет ее на руки. Несет через пустынный больничный двор. Они о чем-то весело разговаривают, смеются.

ЭПИЛОГ

На уже почти заброшенном заросшем деревенском кладбище пышно цветут кусты белой сирени. Летают роями комары и мошки. Где-то высоко в кронах деревьев поют птицы. Тишина. Только ветер слегка шевелит ветки кустов. Лена стоит молча

у могилы, на которой установлен крест с облупившейся «серебрянкой» и лежит выцветший венок. На кресте фотография бабушки.

У Лены в руках букет астр. Она кладет астры на старую скамеечку под кустом сирени. Принимается вырывать сорняки, которыми заросла могила.

К могиле подходит Дима, у него в руке ведро, наполненное красным песком. Он высыпает песок на могилу и принимается разравнивать.

Лена лезет в карман куртки и вынимает пакет с конфетами «Коровка», раскладывает конфеты на могиле.

– Ее любимые, – поясняет она Диме.

Дима кладет на могилу букет астр.

На месте, где когда-то давно над оврагом стоял большой деревянный дом, крытый шифером, с палисадником и «метелочкой», теперь пустое место, поросшее зеленой травой. Да и вся деревенька совсем одичала. Дом напротив смотрит пустыми глазницами окон, сквозь которые просматривается его опустошенное нутро. Следующий по улице дом еще крепко стоит. В огороде, обнесенном забором из тонких жердей, на грядках растут капуста и картошка. А тот дом, что за ним, повалился – будто конь, споткнувшийся на переднюю ногу. Жизнь едва теплится здесь. Но она есть. На веревке, перетянутой от столба к яблоне, треплется на ветру выстиранное белье… В маленьком домике за оврагом скрипит, открываясь, дверь – из нее выходит старик, несет в руке удочку. Кашляет и хрипит, пытаясь поймать волну, радиоприемник. И только там, где когда-то стоял Ленин дом, сечас пустырь. Нет ничего. Только ровное поле травы.

На большом зеленом пустыре в самом его центре лежит, раскинув руки Лена. Она смотрит в голубое небо, по которому спокойно и медленно плывут большие облака. Траву едва заметно трогает ветерок.

Перрон. Пасмурный день. У платформы стоит поезд. В окошках – таблички «Новгород – Москва». Дима и Лена стоят молча, смотрят друг на друга.

– «Заканчивается посадка на поезд номер сорок два…»

Дима крепко обнимает Лену. Они долго стоят обнявшись. Лена вырывается, запрыгивает на ступеньки вагона. Взмахивает рукой.

Пасмурное тихое утро. Над водой низко стелется туман. Высокий берег с частоколом деревьев все больше и больше удаляется. Берег так высок, что деревья, кажется, упираются в самое небо. Тишину изредка прерывают всплески воды.

Паром медленно пересекает реку. Маленькая девочка с двумя косичками стоит, обхватив руками столб. Женщина в серой водолазке управляет паромом. По ее щекам текут слезы. Она, не отрываясь, смотрит на тот берег, который все удаляется и удаляется.

Литровая банка с белыми грибами стоит на том берегу в мокрой траве. ◆

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Борис Гройс. Инсталлирование коммунизма
Фрагменты статьи, посвященной анализу творчества художника Ильи Кабакова. Автор исследует феномен инсталляции в искусстве, рассматривает ее в контексте творчества Кабакова, а также в контексте искусства советской эпохи. Также он анализирует работы художника, ключевые для него темы покинутого пространства и отсутствующего художника — мотивы, через которые художник осмысляет окружающее его пространство и время.
Илья Кабаков, Советский Союз, художник, инсталляция, пространство, время

Виктория Белопольская. Шум трассы
Рецензия на документальный фильм «Священная Римская кольцевая» Джанфранко Рози. Критик исследует структуру и ключевые мотивы картины, ее особую стилистику, в которой соединяются фантастическое и обыденное. Автор анализирует нетривиальную творческую манеру режиссера, создающего собственную космологию: он изучает космос структурообразующей трассы Рима, которая становится для него знаком уходящей цивилизации.
«Священная Римская кольцевая», Джанфранко Рози, документальное кино, обыденность, космология, цивилизация, Рим

Ксения Рождественская. Сами мы неуместные
Рецензия на фильм «Бродячие псы» Цай Минляна. Критик исследует уникальное художественное пространство, конструируемое режиссером в новой картине, ее эстетику, стилистику и экзистенциальный подтекст. Рассматривая ее в контексте всего творчества Цай Минляна, автор отмечает особенности сюжета данной картины, основанного на бездействии, преодолении жизни, терпении.
«Бродячие псы», Цай Минлян, кинематограф Тайваня, эстетика, преодоление, бездействие, экзистенциализм

Зара Абдуллаева. Присутствие
Рецензия на картину немецкого режиссера Филипа Грёнинга «Жена полицейского». Критик подробно исследует художественное пространство картины, ее персонажи, драматургию, метафорическую структуру и особую атмосферу, превращающую фильм в камерный эпос обыденности.
«Жена полицейского», Филип Грёнинг, драматургия, обыденность, метафора

Стас Тыркин. Вожделение без предосторожности
Рецензия на фильм «Мёбиус» Ким Ки Дока, в котором режиссер, по мнению критика, старательно выворачивает наизнанку свои личные комплексы и доводит до абсолютного предела, разоблачения, самопародии «азиатский экстрим» и принесший ему фестивальную славу «театр жестокости». Автор исследует необычную картину, которая в итоге оказывается философским высказыванием о мироздании и его фатальных несовершенствах.
«Мёбиус», Ким Ки Док, кинематограф Южной Кореи, «театр жестокости», «азиатский экстрим», мироздание, самопародия

Елена Плахова. Последнее танго в коровнике
Рецензия на картину «Том на ферме» Ксавье Долана. Автор рассматривает сюжетные, стилистические и драматургические особенности новой картины режиссера, насыщенной аллюзиями на работы киноклассиков. Также критик исследует картину в контексте всего творчества молодого успешного режиссера, снимающего кино, полное беспокойства и взвинченности, воздействующее на зрителя не только внешней зрелищностью, но и внутренним эротическим напряжением.
«Том на ферме», Ксавье Долан, киноклассика, аллюзия, зрелищность

Вадим Рутковский. Парад планет
Рецензия на фильм «Побудь в моей шкуре» Джонатана Глейзера по одноименному роману Мишеля Фабера. Автор исследует драматургию и особое метафизическое

пространство картины, насыщенной необычными, фантастическими образами. По мнению критика, сегодня Глейзер заново изобретает жанр sci-fi, чтобы выступить невозможным в XXI веке гуманистом старой школы.
«Побудь в моей шкуре», Джонатан Глейзер, экранизация, Мишель Фабер, метафизика, sci-fi, гуманизм

Андрей Плахов. Королева говорит
Рецензия на фильм «Филомена» Стивена Фрирза по роману Мартина Сикссмита «Потерянный ребенок Филомены Ли». Критик анализирует особенности драматургии фильма, в котором сентиментальность сочетается с сарказмом, а также ключевые темы, затрагиваемые режиссером. Особое внимание автор уделяет анализу персонажей, воплощенных Джуди Денч и Стивом Куганом.
«Филомена», Стивен Фрирз, экранизация, Мартин Сикссмит, Джуди Денч, Стив Куган, сарказм, сентиментальность

Антон Долин. Черный ящик
Рецензия на анимационный фильм Хаяо Миядзаки «Крепчает ветер». Критик рассматривает картину в контексте творчества режиссера, исследует ее ключевые мотивы и философский подтекст, особенности сюжета и драматургической конструкции, скрытые конфликты и взаимоотношения героев.
«Крепчает ветер», Хаяо Миядзаки, анимация, философия, драматургия

Евгений Гусятинский. Забытые
Исследование творчества тайваньского режиссера Цай Минляна на материале двух его последних картин: «Лицо» и «Бродячие псы». Автор анализирует ключевые мотивы и уникальную медитативную эстетику работ режиссера, его художественные приемы, особую структуру, энергетику и философию его фильмов.
Цай Минлян, кинематограф Тайваня, «Лицо», «Бродячие псы», философия, эстетика

Андрей Фоменко. Хаяо Миядзаки: трилогия полета
Творческий портрет японского режиссера Хаяо Миядзаки. Автор анализирует ключевые анимационные работы режиссера, такие как «Порко Россо», «Ведьмина служба доставки», «Небесный замок Лапута». Особое внимание уделяется изучению особенностей персонажей, стилистики и драматургии работ режиссера, а также исследованию созданной им уникальной вымышленной вселенной.
Хаяо Миядзаки, кинематограф Японии, анимация, стилистика, вселенная, вымысел

Борис Гройс. Труженики искусства: между утопией и архивом
Автор исследует особенности художественного творчества и деятельности художника в эпоху Интернета и цифровых технологий. Интернет рассматривается как уникальное пространство, предлагающее альтернативные способы производства и дистрибуции искусства, а также непосредственно влияющее на характер творчества и процесс самоопределения современного художника. Особое внимание в данном контексте уделяется анализу таких понятий, как контекст, архив, утопия, идентичность.
Творчество, художник, Интернет, искусство, архив, утопия, контекст

Петр Шепотинник. Эльдорадо/субмарина
Обзор кинофестиваля в Локарно. Автор анализирует общую концепцию и ключевые картины фестиваля, рассматриваемые в них темы, особенности меняющейся стилистики таких современных европейских режиссеров, как Жуакин Пинту, Корнелию Порумбою, Джоанна Хогг, Алберт Серра.
Локарно-2013, кинофестиваль, европейское кино, Жуакин Пинту, Корнелию Порумбою, Джоанна Хогг, Алберт Серра

SUMMARY

Ilya Kabakov – John Baldessari:
"From this point we differ"
Artists talk.

Boris Groys
Installing communism
Excerpts from the article, devoted to analysis of the artist Ilya Kabakov's creation. The author investigates the phenomen of installation in art, considering it in the context of Kabakov's creation as well as in the context of Soviet art. He also analyzes the works of the artist with their key themes of desolate space and an absent artist – the motives, through which the artist reflects over surrounding space and time.

Ilya Kabakov – Olga Sviblova – Emilia Kabakov:
"We lived in a total soviet installation"
From the catalogue of the exhibition "Utopia and Reality. El Lissitzky, Ilya and Emilia Kabakov" in Multimedia Art Museum (Moscow, 2013).
Ilya Kabakov, Soviet Union, artist, installation, space, time

Viktoria Belopolskaya
Highway noise
Review of Gianfranco Rosi's documentary SACRO GRA (Italy – France). The critic investigates the structure and key motives of the picture, its specific stylistics, embracing the fantastic and homely. The author analyzes uncommon creative manner of the filmmaker, forming his own cosmogony: he studies cosmos of the structuring highway around Rome (GRA), which becomes a sign of evading civilization.
SACRO GRA, Gianfranco Rosi, documentary, routine, cosmology, civilization, Rome

Ksenia Rozhdestvenskaya
We are uncalled-for
Review of Tsai Ming-liang's JIAOYOU (Taiwan – France). The critic investigates unique artistic space, formed by the director in his new picture, its aesthetics, stylistics and existential subtext. Considering it in the context of the Tsai Ming-liang's creation as a whole, the author marks peculiarities of the film's subject matter, based upon doing nothing, overcoming life, tolerance.
JIAOYOU, Tsai Ming-liang, Taiwanese cinema, aesthetics, overcoming, doing nothing, existentialism

Zara Abdullayeva
Presence
Review of Philip Gr ning's DIE FRAU DES POLIZISTEN (Germany). The critic closely investigates artistic space of the picture, its personages, dramaturgy, metaphorical structure and specific atmosphere, turning the film into a chamber epic of the routine.
DIE FRAU DES POLIZISTEN, Philip Gr ning, dramaturgy, routine, metaphore

Philip Gr ning:
"I work intuitively"
Interview by Anton Dolin

Stas Tyrkin
Lust without precaution
Review of Kim Ki-duk' MOEBIUS (South Korea). The critic holds, that in MOEBIUS Kim Ki-duk carefully turns inside out his personal complexes and carries up to the absolute limit disclosure, self-parody, 'Asian extreme' and 'theatre of cruelty', which has brought him festival esteem. The author investigates an unusual picture, which in the final account appears a philosophical message about the world and its fatal imperfections.
MOEBIUS, Kim Ki-duk, cinema of South Korea, 'theatre of cruelty', 'Asian extreme', world's backbone, self-parody

Elena Plakhova
The last tango in a cowshed
Review of Xavier Dolan's TOM LA FERME (Canada – France). The author considers semantic, stylistic and dramatic features of the new picture of the helmer, rich in allusions at the works of cinema classics. The critic also investigates the picture in the context of the whole creation of the young successful director, making films full of anxiety and turbulence, influencing upon the spectator with not only outward visual appeal, but inner erotic tension.
TOM LA FERME, Xavier Dolan, cinema classics, allusion, visual appeal

Vadim Rutkovsky
Planetary alignment
Review of Jonathan Glazer's UNDER THE SKIN (Gr. Britain – USA) based upon Michel Faber's novel of the same title. The author investigates dramaturgy and specific metaphysical space of the picture, charged with unusual fantastic imagery. In the critic's opinion, Glazer re-invents now sci-fi, to appear as a humanist of the old school, an impossible in the 21th century.
UNDER THE SKIN, Jonathan Glazer, adaptation, Michel Faber, metaphysics, sci-fi, humanism

Andrei Plakhov
The queen speaks
Review of Stephen Frears PHILOMENA (Gr. Britain) based upon Martin Sixsmith's book "The Lost Child of Philomena Lee". The critic analyzes peculiarities of the film's dramaturgy, where sentimentaly conjoins sarcasm, and the key themes, treated by the helmer. Special attention is drawn to the personages, performed by Judy Dench and Steve Coogan.
PHILOMENA, Stephen Frears, adaptation, Martin Sixsmith, Judy Dench, Steve Coogan

Anton Dolin
Black Box
Review of Hayao Miyazaki' animation KAZE TACHINU (Japan). The critic considers the picture in the context of the helmer's creation, investigates its key motives and philosophical subtext, peculiarities of the subject matter and dramatic structure, hidden conflicts and the personages' interrelations.
KAZE TACHINU, Hayao Miyazaki, animation, philosophy, dramaturgy

Evgeny Gusyatinsky
The forgotten
Survey of creation of the Taiwanese filmmaker Tsai Ming-liang, mostly based upon the stuff of his two latest works: LIAN and JIAOYOU. The author analyzes key motives and unique meditative aesthetics of the director's films, his artistic methods, peculiar structure, energy and philosophy.
Tsai Ming-liang, cinema of Taiwan, LIAN, JIAOYOU, philosophy, aesthetics

Andrei Fomenko
Hayao Miyazaki: trilogy of flight
Creative portrayal of the Japanese filmmaker. The author analyzes the key animated cartoons of the filmmaker, such as KURENAI NO BUTA, MAJO NO TAKKY BIN, TENK NO SHIRO RAPYUTA. Special attention is paid to the specification of the personages' features, stylistics and dramaturgy of the director's works and investigation of the unique fictitious universe, created by him.
Hayao Miyazaki, cinema of Japan, animation, stylistics, universe, fiction

Olga Andreyeva
Language searching the real
Personal rubric.

Boris Groys
Art Workers: between Utopia and Archive
The author investigates peculiarities of artistic creation in the epoch of Internet and digital technologies. Internet is considered as a unique space, availing alternative modes of production and distribution of art, and also immediately influencing on the character of creation and process of the contemporary artist's self identification. Analysis of such notions as context, archive, utopia, identity is specially accentuated.
Creation, Internet, artist, archive, context, utopia

Peter Shepotinnik
El Dorado/submarine
Coverage of the Locarno Film International. The author analyzes the general conception and key pictures of the Festival, their themes, and features of changing stylistics of such contemporary European filmmakers as Joaquim Pinto, Corneliu Porumboiu, Joanna Hogg, Albert Serra.
Locarno-2013, Film festival, European cinema, Joaquim Pinto, Corneliu Porumboiu, Joanna Hogg, Albert Serra

Zara Abdullayeva
Times post

Zara Abdullayeva – Anatoly Vasilyev
Time after
Analysis of the famous stage play "Serso" (1985) by Anatoly Vasilyev and its screen adaptation (2013).

Elena Korol'kova
In the N city, where jasmine blossoms
A script.

№10 (октябрь) 2013 10

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ | ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон (499) 248 28 22
Факс (499) 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 21.10.13. Подп. к печати 30.10.13.
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15075
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248 28 22
Fax (499) 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2013

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, **к.иск.**
Ю.Богомолов, **к.иск.**
А.Голубовский, **к.иск.**
И.Гращенкова, **д.иск.**
Л.Гудков, **д.филос.н.**
Д.Дондурей, **к.филос.н.** (председатель совета)
Н.Дымшиц, **к.иск.**
В.Зверева, **к.ист.н.**
А.Качкаева, **к.филол.н.**
С.Медведев, **к.ист.н.**
С.Муратов, **д.филол.н.**
А.Плахов, **к.иск.**
И.Полуэхтова, **д.соц.н.**
О.Рейзен, **д.иск.**
И.Рубанова, **к.иск.**
М.Теракопян, **к.иск.**
М.Туровская, **д.иск.**
Н.Цыркун, **к.филос.н.**
А.Шатских, **д.иск.**
М.Швыдкой, **д.иск.**
С.Экштут, **д.ист.н.**

16+

Редакция выражает благодарность
Анатолию Примаку,
спонсору макета

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО
В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ

МАТЕРИАЛЫ

З.Абдуллаевой, О.Андреевой, А.Архангельского, Е.Майзеля, У.Мехти, Н.Сиривли, Е.Стишовой, К.Тархановой, А.Тучинской, Н.Цыркун и других

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Сталинград», режиссер Федор Бондарчук

Последние деньги – трать

РЕПЕРТУАР

«Валенса» Анджея Вайды

«Туфельки»/«Красные туфельки Холокоста» Константина Фама

«Она» Ларисы Садиловой

«Пятая власть» Билла Кондона

КОММЕНТАРИИ

Ольга Андреева

РАЗБОРЫ

«Киношок»-2013

«Послание к человеку»-2013

Вульгарный артхаус

ИМЕНА

Расим Оджагов

Инна Чурикова

Вадим Юсов

ОПЫТ

Александр Сокуров

«2morrow/Завтра»-2013: «Офсайд»

ПУБЛИКАЦИИ

«Киношок»-2013. Не в деньгах счастье

ЧТЕНИЕ

Рустам Ибрагимбеков. УКУС ЗМЕИ

Глеб Володин. НОЧЬ В «ОЛИМПИИ»

Станислав Новицкий. ГУД ДЭЙ, АМЕРИКА!

индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО №10 ОКТЯБРЬ 2013

www.kinoart.ru